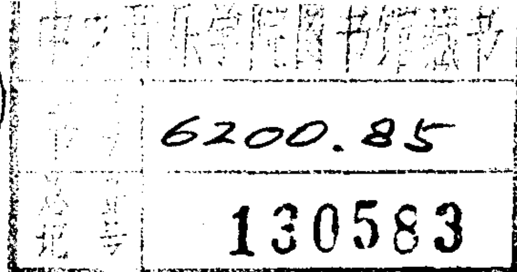
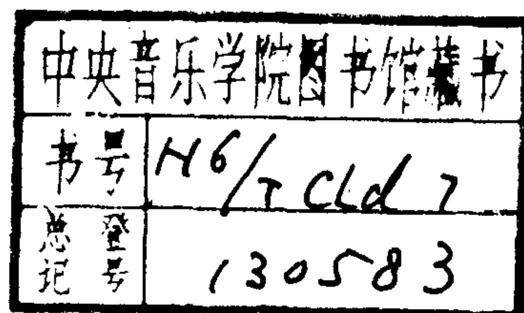





目　录

中提琴家

大提琴家

教师

米沙·埃尔曼

(Mischa Elman)

俄国的神童，著名小提琴教授列奥普德·奥尔（Leopold Auer）喜爱的学生米沙·埃尔曼十六岁时就已经有惊人的技巧、独特的风格和完美的声音。在他以琴声征服美国听众之前，大批欧洲听众早已拜倒在他的演奏艺术之下了。

米沙·埃尔曼的光辉一生始终保持着为人的纯朴性。他有过各种各样的经历，了解贫穷给精神带来的痛苦。他出生于最偏僻的小村庄，与最贫困的人们有过密切的交往。他也注定要去到世界各地那些旁人难以进入的神圣地方，受到千百万人的逢迎和爱戴。

米沙是个善良的人，许多人都感受到他对友谊之温暖的追求。他易动感情，喜欢生活在朋友之中。

米沙·埃尔曼 1891 年 1 月 20 日生于俄国托尔瑙。他父亲在回忆录中描述了小埃尔曼如何听话和渴望学习。当他年幼的时候，竟由于想得到一把小提琴而病倒了。后来，父亲终于给了他一把小琴。就在他将弓子去接触琴弦的一刹那起，一切都变了，生活似乎有了新的意义。父亲立即觉察到孩子明显的天赋，一定会给他们的家庭，他们的生活带来巨大的变化。

乌拉索娃（Urosova）公爵夫人在听了这位神童的演奏，当

即送来了马车和车夫，她的这一举动更坚定了埃尔曼父母的信心。他们决心培育这株幼苗，使之茁壮成长。

米沙进入了敖德萨（Odessa）皇家音乐学院。一次，正在那里作旅行演出的奥尔听了他的演奏。面对这个热情洋溢的孩子，奥尔感到十分惊讶！他把米沙紧紧地搂在怀里，大声对观众说："瞧这小家伙，他有着多么非凡的内在力量！"

不久，米沙就进入彼得堡音乐学院，在奥尔的教导下学习。这是命中注定的美好结合。奥尔经常出入贵族家庭，他把小米沙带去演奏，米沙的琴声同样使那些贵族陶醉和入迷。他为此得到许多礼物，皇亲梅克伦伯格-斯特莱立兹（Mecklenburg-Strelitz）赠给他一把阿玛蒂（Amati）小提琴。

奥尔把十二岁的米沙带到德国经受考验，1904年10月14日首次在柏林演出，受到极大赞扬。于是，米沙被留在德国继续在许多城市举行独奏音乐会。约阿希姆（Joachim）、尼基什（Nikisch）、李赫特（Richter）、费德勒（Fiedler）等都向这位辉煌的小明星欢呼。

此后，在奥尔的指导下，埃尔曼到英国、法国、维也纳、芬兰作旅行演出。他奉命在英国国王与王后面前演奏。他的琴声成了人们热衷的话题。他那象熔岩一样热情的琴声简直令人难以置信！

1908年12月10日，埃尔曼首次到纽约演出。在俄国乐队伴奏下，他第一次演奏了柴可夫斯基（Tschaikowsky）的小提琴协奏曲。从此，他的名字就与这部作品美好地联系在一起了。

米沙的父亲送给这个才华横溢的儿子一把曾经属于约阿希姆的1721年制作的斯特拉地瓦利（Stradivari）小提琴，这使全家充满了愉快、热烈的节日气氛。

1908—1911年间，埃尔曼住在纽约市的尼克博克尔（Kni-

ckerbocker)旅馆，正巧恩里柯·卡罗索(Enrico Caruso)也住在那里，他们彼此间建立了美好的友谊，经常在一起演奏音乐和追忆往事。他俩是在一次为英国国王与王后的演出中互相认识的，后来他们一起录制了许多唱片。

1923年，米沙·埃尔曼加入了美国国籍。

当我们在纽约市那宽敞的双套公寓中访问这位艺术家时，谈到的第一件事就是目前存在的演奏速度过快的问题。埃尔曼坦率地说："我们的教学中有某些基本的错误，使那些有才能的学生产生这样的想法：速度、灵巧是最必需的，……天才就是要拉得快。但是我感到，天才的技巧发展就可能因'为速度而速度'而减慢下来。

"这或许不能完全怪教师。乐器本身的性质逐渐使人们产生要在快速演奏中显示技巧的想法。现代的人们也有被快速吸引的特点。但是，正是这种对速度的追求，造成了演奏上的音质不纯，双手缺少配合，以及不能深入到音乐的感情中去等缺点。

"现在，人们过多地注意了机械动作。

"学生们往往忽视了他们乐器的这一特性：小提琴在表现美好的声音方面，仅次于人声。我愿意再次强调，小提琴是一种歌唱性的乐器，应当培养学生对这一性能的理解，不要去迷恋那些耀眼的技巧。

"让我们以柴可夫斯基的小提琴协奏曲为例。我们经常听到许多人把由独奏小提琴开始的、在主题之前出现的那个美丽的乐句，敷衍了事地拉了过去。就象一首诗，可以因为没有音调变化、没有分句而成为单调的背诵。这段美妙的引子也可以由于没有很好地表现它的音乐内容，只是演奏了它的音符，而成为背书式的演奏。假如年轻的提琴家们少想一点速度，而尽力去研究作者的意图的话，他就可以更好地理解各种速度记号的含义

了。当人们使用让人喘不过气来的速度演奏那些快速乐句的时候，他们就毁掉了音乐的含义，当然不能把作者所要求的真正的辉煌性表现出来。

"我们来看看门德尔松 (Mendelssohn) 小提琴协奏曲的第一乐章。它的标记是'非常热情的快板'。这只是个总的要求，是对整个乐章而言的，而开始三行是用不到这样做的。用上述速度演奏开始三行只会破坏它。不要把它们拉得太快，不能'非常热情'。经常有人由于技巧没有把握，而把这个乐章的A段演奏得不稳，不清楚。

"有些学生在演奏快速乐句时，往往由于记谱的方式造成他们错误的概念。对于这些学生，我建议这样来做：重新写这个句子，把音符延长一倍，也就是说把三十二分音符写成十六分音符，等等。这样头脑中立即会产生一个新的概念，而且不损害原来的音乐思想。这就使学生在克服这个困难的过程中，感到轻松些。

"然后可以逐步加快速度来练习。这样，这个技巧性的乐句就容易演奏得多了。为了练习的目的，许多重要作品中的这类乐句都应当重新写。"

埃尔曼说，"在我个人的练习中，也大量地采用这种方法。我感到这样做可以使我们在攻克技术难关的道路上更前进一步。"

当然，钢琴家可用的技术材料比小提琴家要多。埃尔曼说，"目前使用的标准练习曲是很有价值的。它们在建立学生的技巧方面起了很大的作用。但是它们作为音乐作品的性质往往被人们忽视了。不应当只把它们看成单纯的技巧练习，不要只用来训练手指和运弓。它们的音乐构思也能为建立乐感打下良好的基础，这是今后学习其它独奏曲所必需的。虽然这些练习曲没有伴奏，但是它们的和声背景可以明显地感觉出来，要把这些清

楚地告诉学生。教师应当对每个新的练习曲向学生作理论上的分析。当然，如果能用小提琴或钢琴作个简单的伴奏，提供和声背景，那就更好。教师应当教会学生在自己练习时也感觉到这些。

“让我们来谈谈罗德（Rode）的随想曲。这里的每首随想曲都集中地解决小提琴技巧的某一方面的问题，同时也为发展学生的良好乐感做了有益的工作。学生往往没有找到这些练习曲的和声成份。他应当问问自己，‘我为什么要练这首练习曲？我能从它里面得到些什么？’他应当能找到令人满意的答案。许多练习曲的技术目的是十分明显的，我这里所谈的主要是指那些技术目的不很明显的练习曲。经常有这种情形，一首练习曲的价值是多方面的，有各种好处。同一首练习曲，通过变换弓法、改变连线等，可以起到多种作用。”

埃尔曼应邀为我们演奏了协奏曲中的一些乐句。我们在近处一看，就感到他对左手手指压力的控制是非常精彩的：有时是放松的，有时用很大的力量，有时几乎没有碰到弦上。当我向他谈了我所观察到的这个现象时，他对我们强调了控制手指压力的重要性。

他说，“我很重视这一点。令人感到十分惊讶的是，当你把手指压力减少时，换把位就变得容易得多了。通过使用不同的手指压力，不仅可以获得很大的灵巧性，使某些句子拉得更加清楚，而且可以获得各种音色变化。

“还应当考虑另外一个有关的问题——重量的分配。当我们拿起琴来演奏的时候，左手手指在指板上施加一定的压力，拇指和食指对琴颈两边也有一定的压力，下颚在腮托上也放些压力。同时，右手手指握弓要用一定的压力，弓子在弦上也有一定的重量。正确地运用这些压力和重量是非常重要的。

“在演奏困难的乐句时，如果这些压力与重量没有合乎逻辑的分配，就会给自己带来麻烦。学生应当进行试验，看看减轻或加重左手的压力有什么感觉，减少或增加右臂的压力又有什么感觉。有时你会得到完全意想不到的收获，找到了压力之间的正确结合，可以使那些困难的乐句变得易于掌握。”

他想了一下又说，“许多困难的演奏动作要通过思考求得解决。有的需要集中注意力于左手，不去管右手；有的则相反，要集中注意力于右手，而不去管左手。”

我说，“当然还有个左右手配合的问题。”

我们问了这位艺术家关于学生的音阶练习问题。学生往往讨厌音阶练习。他们希望找到一个什么窍门，可以从此不再练习音阶了。由于大家都认为埃尔曼是一位天生的演奏家，因此我很想知道他的看法①。

我插进来说，“这里一定有个双手配合的问题吧？”

“的确，这是非常重要的。但是，总是有些时候我们不可避免地只把注意力集中在一只手，而另外时候又只注意另一只手，这要随我们所遇到的困难而定。

“例如格拉祖诺夫（Glazounov）协奏曲第9页（奥尔版，卡尔·菲希尔出版）倒数第二行的那句，很少有人能把这段换弦演奏得平稳、流畅，左手在这里没有什么好说的，困难是在右手。

“有时可能左右手都有问题，这时演奏者就应当问一问自己，‘右手需要做什么’，或‘左手需要做什么’。人们往往自然而然地加强右手的运弓力量，这可能导致失败，而右手放松，左手用更大的力量可能会解决问题。当然，也可能需要用相反的办法。”

分析声音是件复杂的事情，埃尔曼在这方面是非常优秀的。

① 此处原文可能有遗漏——译者。

关于揉音，我注意到他只用手腕，均匀而省力。我们请他谈了这方面的问题。

“我把每个音上的揉音调整到表现音乐所需要的最恰当的程度，不多也不少。揉音的程度应当与这个音在整个作品中所应有的紧张度相一致。不停地揉音是单调的，没有意义的。揉音的使用应当非常谨慎——肯定不是每个音上都要用，即使在用揉音的地方也应当区别不同的紧张度。有些小提琴手认为不断地使用揉音可以使演奏有‘感情’，事实恰好相反。有些音强调得过份了，就失去了它的音乐意义。‘没生气’的音有它的重要性，它使后面的音由于强烈的对比而突出了。”

埃尔曼还和我们一起愉快地谈论积累曲目的问题。

他告诉我们说：“小提琴独奏音乐会的开始最好用一些古典作品，例如亨德尔（Handel）E大调奏鸣曲。演奏这首作品的第一乐章时，只有优美动听的声音是不够的，还需要有某种真挚的热情和出自内心的安详。我们应当记住有热情的时刻，也有平静的时刻。第二乐章的演奏容易仓促。这里要充满古典式的感情，而不是兴奋的骚动。巴赫（Bach）和亨德尔的快板是有生气的，但并不快。有些音乐家和评论家在这方面有错误的概念。”

他说，“让我们来看一下开始的四个十六分音符，上弓通常比下弓要弱，而且发音不清楚。这类平弓乐句拉得含浑容易给人以快的错觉，只有把每个音都拉得很清楚，才使人感到自然。最后乐章中的八分音符要拉得干脆、跳跃，又不要损害音质的纯净。

“我考虑了一张理想的节目单。它不包括改编曲，一般来讲我不喜欢改编曲。一张平衡的节目单，包括专门为这个乐器写的作品，可以是这样的：

1．亨德尔——奏鸣曲（E、A或D大调）

2. 弗兰克(Cesar Franck)——奏鸣曲

3. 巴赫——恰空舞曲

(休　　息)

4. 康纳斯 (Conus)——协奏曲；或

维俄当 (Vieuxtemps)——第四或第五协奏曲

5. 圣-桑 (Saint-Saens)——引子与回旋随想曲。"

"这是一组很好的提琴化的曲目，每个曲子又都是优秀的音乐作品！

"一个安排得好的、全面的节目单，应当包括各个时期、各种风格的作品。演奏者可以通过这样的节目安排显示自己的多种才能。小提琴家可以拿来表现的乐曲是无穷的。把匈牙利狂想曲 (Hejre Kati)① 演奏得合乎作者的风格，需要有象正确演奏巴赫作品一样的仔细。"

埃尔曼说，"让我们换一个题目，谈谈关于音乐评论的问题。它们在我国的每个城市里都存在。那么，一个艺术家可以从中得到什么呢？一个外行又可以从那里得到什么呢？"

对于这个问题，我们回答说，"群众很想知道评论家的意见，因为它可以帮助他们提高鉴赏能力和理解新的作品。假如批评家是一位有修养的音乐家，并且是诚实地、公正地发表看法的话，他一定会对听众有所帮助。当然，那些没有去听音乐会的人，就只好参考报纸评论员的报道了。"

他提出，"音乐评论家应具备这样的能力：他能告诉演奏家应如何去改进他的演奏，并使人感到他同演奏家一样，甚至更深刻地理解这部作品。我们欢迎真正合格的评论员。但是不幸得很，据我们知道，报纸在选择音乐评论员时，不象选择体育或政治方面的评论员那样慎重。如果政治评论员象音乐评论员那样

① 胡贝(Hubay)作曲——译者。

经常犯错误的话，他就会立刻完蛋！而且，报纸对音乐评论员的写作能力比对他的音乐知识重视得多。当一个人化了一生的时间，一个学生化了几年的时间准备了公开演出，而你却毫无理由地把它乱说一通，这是多么令人吃惊的事啊！特别是这种有害的事情经常是由那些既不适合评论演出，也不适合评论演员的人干出来的。”

塞达说，“一个演奏家在他整个旅行演出过程中，都应当读那些评论文章。它们反映了不同地方人们的感情。这对准备未来的演出曲目是很好的指导，它可以告诉你群众喜欢什么，不喜欢什么。”

埃尔曼答道，“是的，是的，这点我知道！我可以从那里读到有价值的东西。但是我也要强调一点，对于一个杰出的或世界著名的艺术家来讲，他并不怕报纸的非难。而对一些有志的青年人，可能会因为报上那些不友好的话而使他们的事业受到严重阻碍，甚至完全毁掉他们的前途。”

每当我们访问米沙·埃尔曼时，总怀有一种特殊的感情，对埃尔曼的这种特殊感情从我们年轻的时候就有了。那时，我们家经常谈到米沙·埃尔曼的名字，每当家人们聚集在一起演奏室内乐时，常把埃尔曼录制的唱片拿出来听，他那迷人的琴声给了我们极大的满足，我们总是热情地谈论着这位年轻的小提琴家。

他是在欧洲取得了辉煌胜利之后来到美国的，并立即在纽约赢得了巨大的反响。在这里，他成为音乐理想的化身，可他并不是什么显赫的大人物，而只是一个十七岁左右的孩子。他从内心通过手指表现出来的一切，使千万人感到羡慕。

在我们另一次访问中，埃尔曼说：“我知道，小提琴演奏风格和其他艺术一样，都是在变的。但是现在年轻人的那种离开

浪漫主义表现风格的倾向，使我感到不安。虽然我们生活在一个讲究速度的时代，说得更明确一点是机器时代。难道我们也能用今天的风格去演奏伟大的浪漫主义作品吗！”他感到为难地伸了伸手。

接下去他说，“柴可夫斯基的协奏曲多年来同我联系在一起，我为它定了某些速度，以及某些过去被人们认为是标准的音乐解释。今天，人们把这部作品演奏得走了样，变得太机械化了。因而我认为它所包含的浪漫主义的美大大地减少了。

“让我们来看看开始的乐句。它是协奏曲的引子，但和整个作品没有多大关系。它的主题没有再现过，在整个协奏曲中没有什么地方会使人再联想到它。柴可夫斯基想创造一种气氛，这种气氛是机械的演奏所做不到的。它是一种即兴演奏，完全是这样！”

埃尔曼又指出，“年轻的提琴家总想尽可能去掉换把，这种倾向有很大害处。小提琴是种歌唱性的乐器，它的声音应当是连贯的。歌唱家可以美妙地从一个音滑到另一个音，为什么提琴家这样做就不行呢？

“让我们来看看这个慢板乐章。我曾经听到好多青年提琴家把其中的八分音符拉得太快了，好象故意要避开温暖的色彩与感情。这在我听来简直象是在演奏三连音。”

我们问他第三乐章的情况如何。他答道：“关于第三乐章我只有一点要讲，不仅要讲，还要大声疾呼。依照我的看法，大多数提琴家把它演奏得太快了。它并不是一首‘无穷动’，为什么要去掉它真正的特性呢！演奏者应当采用能把每个音拉清楚的速度，每个音都应当拉清楚！”

他说，“用比较慢的速度把每个音拉清楚，比用快速度而拉得不清楚要难得多。”

我们还谈到了许多其它的作品。关于献给伊萨依（Ysaye）的弗兰克小提琴和钢琴奏鸣曲，埃尔曼告诉我们一个值得同情的故事。

“你们知道，当伊萨依已经出了名的时候，弗兰克还很穷，也没有名气，但他们是很好的朋友。伊萨依要结婚了，作为结婚的礼品，这位穷音乐家把自己的奏鸣曲送给了伊萨依。”埃尔曼非常感慨地说，“我很崇敬伊萨依。我想由于这件礼物，伊萨依的名字将在今后的几个世纪里被人传诵。”

我们谈到了速度问题，埃尔曼说，他演奏这首奏鸣曲的速度比他的同事们慢。

他说：“是的，我拉得比较慢。我们应当记住，这首作品虽然是为钢琴和小提琴写的，但是弗兰克是位管风琴家，他是以管风琴的方式来表现音乐的，第一乐章的和弦难以演奏就是这个原因。要把这些声音持续下来是需要时间的。”埃尔曼指出，“作曲家在标记速度时常会犯错误。在家里写的音乐和在音乐会上的实际演奏之间是有很大距离的。”

埃尔曼说：“作曲家标记的速度经常会有失算之处，需要我们加以正确解释。演奏者如果感到速度标记不合适的话，他是有权利改变的。当然，他只能改变它的速度，而不能改变它的精神。”

埃尔曼补充说，“假如你感到我的速度比我的同事们慢的话，你知道吗，伊萨依比我拉得还要慢。”接着他就对我们大笑起来。

谈到这首奏鸣曲的具体乐章，他说：“第二乐章需要巨大的力量，它是个非常热情的乐章。所谓力量，我指的是强烈程度。乐章中不管是弱还是强的地方，都有这种感情的强烈性。在这个乐章中有许多速度变化，这些变化我认为不必做得太严格，每

段之间的连接要自然，如果速度变化太激烈的话，就会失去各部分之间的联系。

“在这个乐章中，许多音是通过滑音联系在一起的。假如谁不愿意把这些音平稳地连接起来的话，那么他就不应当去演奏这个乐章。

“第三乐章是一首幻想曲。要始终演奏得很自如，不应有拘谨的地方，对速度的不断变化要充满想象，但仍要很好保持乐曲的结构。

“最后乐章的开始应当处理得象田园诗一样，要逐渐加强力量，特别要注意和声变化。弗兰克正是运用在主题每次出现时给以和声上的变化，来表现不同的思想感情的。在字母C的地方，我喜欢演奏得柔和一点。”

后来，我们谈到了埃尔曼五十年的音乐生涯。我们回忆了许多令人兴奋的音乐会，好象又一次身历其境，感受到它那熔岩般沁人肺腑的声音，这一直是他的演奏的魅力所在。

我们一起看了许多过去演奏会的评论文章。詹姆斯·吉本斯·亨尼克（James Gibbons Huneker）在他的书中写道：“埃尔曼是位感情丰富的音乐家。他不仅能把内心情感与准确的技巧统一起来，而且具有惊人的演奏气质。而这一切都是由他那非凡的音乐与精神的智慧所支配的。埃尔曼是一位浪漫主义的演奏大师。”

米沙·埃尔曼生于1891年，死于1967年。

吉诺·弗朗西斯卡蒂

(Zino Francescatti)

认识吉诺·弗朗西斯卡蒂的人，都会被他强烈的感情所吸引。这位演奏家具有法国人的活泼、明朗的气质，眼睛炯炯有神。虽然他很少有安静的时刻，可是外表却显得非常稳重，使人立即感到他那潜在的才能。他中等身材，健壮而挺拔。当他思考问题的时候，常会出其不意地把手贴到面颊上。

弗朗西斯卡蒂的妻子也是一位出色的小提琴家。她总是伴随着他。弗朗西斯卡蒂演出时，她一直守在后台；弗朗西斯卡蒂录音时，她认真地听着每一个音，显得比他本人还要紧张。

弗朗西斯卡蒂亲切地谈到了他的母亲，她也是一位小提琴家。关于父亲雷内·弗朗西斯卡蒂（Réne Francescatti），他讲得更为生动。父亲是他唯一的教师。他告诉我们说，父亲总是责备他。

"父亲对我的要求太严格了。他对我的演奏从来不感到满意，我也永远拉不好。就是说，永远不合他的心愿。我拉音阶的时候，他老说音不准，命令我拉得慢点。记得我十二、三岁的时候，拉奏G大调三个八度的音阶，父亲在我身边一坐就是一个小时。'不准！'他叫着。我从头再拉。'你的换把，换把位！你在干什么？'我的脸涨得和他一样红，终于大叫一声'我不干了！'

跑了！

“母亲对我抱着很大的希望，当我练琴的时候，她在屋子里来回踱步，有时一天五个小时。父亲整天给人上课，他自己曾经跟帕格尼尼（Paganini）的学生西伏里（Sivori）学过琴。所以在我们家，父亲的学生整天拉琴，母亲拉琴，我也拉琴，小提琴成了我生活的美好组成部份。

“父母之间常因我爱好小提琴而产生矛盾，但这并没有妨碍我们和睦的家庭生活。记得我还很小的时候，不识乐谱，母亲教我拉小提琴，拉那些我听到过的、一个又一个的协奏曲。我们在马赛有一所古老的大房子（1905 年 8 月 9 日吉诺就生在这里），我们每人都有一个练琴的地方。

“我十到十五岁时，在公立中等学校学习，每天要工作十六小时。上学之前，早晨六点半就开始练琴。有一次我感到疲惫不堪，父亲一见我这无精打采的样子，竟然愤怒得把我的琴摔碎了。

“大约在十到十二岁的时候，我曾经更加喜欢足球，不过这很快就过去了。我父亲也是我母亲的教师。他四十六岁时同我母亲结婚，那时她只有十七岁。我有一个兄弟叫莱蒙德（Raymond），他不拉琴。

“在第一次世界大战的最后一年，也就是 1918 年 4 月，母亲和我，还有管风琴家杜普莱（Dupré）在马赛秘密地安排了一次联合音乐会。那时我才十三岁。”

话题转到当前小提琴演奏中的一些问题。他说：“青年演奏家非常容易厌烦一首乐曲。他们不善于细致地领会和理解乐曲的艺术深度，以使自己在每次演奏中都有新的感受。

“他们应当进入到真正的艺术王国中去寻找完美性。要从音乐和技术的角度去改进对一部作品的表现，还要不断地使用新

的指法进行试验。

“许多伟大的艺术家并没有太多的曲目，但是他们对每一首乐曲都进行了多年的思考与磨炼。哪怕象大家都已非常熟悉的门德尔松协奏曲，我们在每次演奏它时，都应该要求更完美、更新鲜、更细致些。

“我还有个建议。当你选择一个新的曲目时，只是喜欢是不够的，还应当考虑它是否适合你的气质。曲目应当全面平衡而且有变化。由于要满足大多数听众的要求，把节目安排得很好是不容易的。听众中包括有两种类型的外行：一种是几乎不懂艺术的；一种是音乐会的常客。听众中还包括有职业的和业余的提琴家。”

他继续说道：“你知道，为了准备在不同的城市演出，我们不仅要考虑上次在那里演奏过什么，还应当知道最近有哪些音乐家在那里演奏过什么？

“不久前在德克萨斯州，海菲兹（Heifetz）首先演出了某个协奏曲，几个星期以后，另一位提琴家到了那里，又演奏了这部协奏曲，不久我又到了那里，也演奏了这部协奏曲！”

在一阵笑声以后，他很快冷静下来悔恨地补充说：“当然，你要换掉一个协奏曲，也要相应改变节目中的其它一些作品！”

当我问他关于节目的时间时，他说：“有些提琴家的节目时间太长。听众由于从收音机中熟悉了音乐，有很好的欣赏能力，能全神贯注地听音乐，用不着把节目搞得象以前那么长。”

“你认为一场音乐会的节目有多长时间就可以了？”

“一场好的音乐会，不包括休息时间，有七十五分钟就可以了。若加上休息和鼓掌时间，大约两小时就足够了。

“你知道，阿普尔鲍姆先生，我觉得有必要改变一下节目安排，准备在今后的演出中作些尝试。虽然不知道改变到何种程

度，但我愿意摆脱传统的节目安排方式。”

我问他，“你的节目单是怎样安排的？”

“我演奏维尼亚夫斯基（Wieniawski）D 小调协奏曲、华姆塞（Wormser）组曲（这是一部匈牙利风格的作品）和维尼亚夫斯基D大调波罗涅兹舞曲。”

“你父亲是否满意呢？他说些什么？”

“假如我做得不好的话，我可以告诉你，母亲和我都会感到不愉快的。至于我的父亲，他总是远远地坐在包厢里听。从那以后，他也知道拿我没有办法了！

“当然他很高兴，虽然有时也为一点小的差错而生气。一直到我二十岁以前，他不允许我公演和旅行演出，因为我正在努力学习音乐。后来他叫我到巴黎去生活，那时他在生病，他嘱咐我自己照料自己！”

吉诺就这样开始了他的非凡而辉煌的演奏家生涯。他很快就闻名于欧洲，也受到南美听众的热情爱戴。1939—1940 年间，吉诺·弗朗西斯卡蒂来到美国，并取得了成功。1939 年的 11 月，他在纽约同纽约爱乐乐团首次合作演出时，演奏了帕格尼尼协奏曲的原版乐谱，这是从他父亲那里得到的礼品，几年前西伏里把它送给了雷内·弗朗西斯卡蒂。此后，吉诺以独奏家的身份同纽约爱乐乐团和其它交响乐团安排了下个季度的演出。

由于第二次世界大战，1941—42 年从欧洲来美国旅行是件既麻烦又令人担心的事。但他和他的妻子终于来到这里履行经理为他们签订的合同。

一天晚上，我们坐在弗朗西斯卡蒂座落在纽约中央公园西部大厦屋顶的工作室中。谈话从关于积累曲目的困难开始。虽然这次谈话纯属工作性质的，但却显得非常有趣，我还同弗朗西斯卡蒂一起列了谈话的提纲。

毫无疑问，弗朗西斯卡蒂对于建立曲目的问题是非常关注的，他认真地倾听了我介绍最近听到的一场音乐会：一位著名的钢琴家希望介绍一首现代作品，她在节目开始时先演奏这首乐曲，接下来是一些我们大家都听过的曲子，最后又以开头那首乐曲结束。她认为听众听两遍就可以更熟悉这首乐曲的主题和结构。弗朗西斯卡蒂对这个想法非常感兴趣。

弗朗西斯卡蒂的妻子急于想讨论小提琴演奏的实际技巧问题，我们就从“换弓”这一话题开始。

“在弓根用非常轻的力度换弓需要很好的技巧，并有一定的困难。在 *ff* 的情况下换弓需要的是另一种技巧。换弓的技巧是因人而异的。在 *pp* 的情况下，你只要稍稍用一点手腕动作，就一定会听出换弓的声音。这时只能使用手指动作，并用很少的弓毛。在 *ff* 的情况下，换弓就要用整个手，手指要有弹性，并使用四分之三的弓毛。”

他继续说：“从我个人的经验来看，小指没有必要总是放在弓杆上。在弓尖换弓，不管是 *pp* 或 *ff* 都容易得多，因此我认为根本没有必要使用手指动作。弓尖换弓时，肘部要有特别放松的感觉。换弦时，腕和肘应保持在同一平面上。如果手臂是放松的，配合得好的话，那么你演奏巴赫无伴奏奏鸣曲第六首的第一乐章，可以拉很长时间而不觉得累。”

弗朗西斯卡蒂夫人谈到了连顿弓(staccato)。

他马上兴奋地插进来说，“啊，连顿弓！有许多种连顿弓。不少美国人被快速的‘紧张式(nervous)’连顿弓迷住了。在美国，一提到连顿弓，恐怕没有哪个学生会不起劲的，多少人在为它奋斗呀！”

“弗朗西斯卡蒂先生，你是否认为每个人都能学会连顿弓呢？请谈谈你的看法。”

“对此我只想说一点，有些提琴家天生有这种能力，他们几乎用不着练就会拉了。但是我永远不会忘记父亲告诉我的：‘不要把这种弓法想得太复杂，它的道理非常简单：连顿弓就是在每一个音符开始的时候用手指做个重音，然后停一下，逐渐地快起来，就是这些！’”

他重温这些意见的含义而笑了。

他继续说道，“假如能越来越快，而声音还是清楚的话，这就说明一切都是对的，不用管手臂怎样。”

弗朗西斯卡蒂是个烟瘾极大的人，一支接一支地抽着。他把香烟搁在烟灰缸上，手指轻靠面颊，闭上眼睛想了一下又说：

“我喜欢一种连顿弓，也就是飞顿弓 (flying staccato)。演奏这种弓法时，弓毛要从弦上跳开，完全与传统的连顿弓不一样。这种弓法在很大程度上是依靠弓子本身的弹性。但是，由于弓子是从空中抛到弦上使它跳起来的，所以还是需要控制的。这与快速跳弓 (sautillé) 的情形相似。这种弓法用中弓偏上一点的弓段演奏。

“用弓不要超过 2 英寸。虽然它永远达不到‘紧张式’连顿弓的速度，但却是一种很自然的提琴化的弓法。不幸的是很少有人去练习这种有才气的、闪光的弓法。”当他讲这些话时，我想，这种弓法多么象他的为人——活泼而自然！

“开始在中弓以上 2 英寸的地方慢练，手腕要放松，不能有任何一点紧张。如果你感到有点僵硬的话，就放松一下重新做起。开始最好要慢练！用前臂把弓弹起来，手腕略带弹性，食指压在弓上。前臂是主动的，手腕是被动的。先用八分音符练习，然后逐渐加快。”

他建议，“要固定在弓的某个部位上练习这种弓法，不管一弓拉多少音符，所用的弓段都不超过 2 英寸，最多不超过 3 英

寸。速度加快以后需要更多地控制运弓。小指压在弓上，同时增加三、四指的压力。如果要拉许多音的话，你就要想到减少用弓量，最好持有这样的想法，用尽可能少的弓拉尽可能多的音。”

我问他，一个提琴家每天应该花多少时间来练习这种弓法。他说：“大约十五分钟吧！”考虑到青年们缺乏耐心，他补充说，“不要想在第一个星期就把它拉得很快。”

我问他：“你能不能告诉我们在什么地方应用这种飞顿弓呢？”

“这不重要！我在许多地方都用它。你认为怎样？在那些需要使用连顿弓的地方，我就用这种弓法来代替它。

“几乎在所有地方我都能把它拉得相当快。当然，在琶音型的乐句中这种弓法就变得比较困难，但经过练习还是可以掌握的。我在门德尔松协奏曲最后乐章、帕格尼尼协奏曲、《莫斯科的回忆》甚至维尼亚夫斯基 D 小调协奏曲的第三乐章都使用这种弓法。”

弗朗西斯卡蒂的飞顿弓的确很美，我从来没有听到过这样的演奏。他习惯于从慢速开始，越来越快，音质非常的好。他把琴拿起来示范了他讲到过的乐句。我听了以后，当然很喜欢这种弓法。

“弗朗西斯卡蒂先生，你对学过几年小提琴的学生，最重要的批评或建议是什么呢？”我放松地坐在那儿，语气从容不迫，让他有时间思考我所提出的问题，而他却马上神态激动地说：“我用不着想，现在就可以告诉你。我给他们的最好劝告是把二、四、六把位学得更好一点。假如我检查一百个已学习了一定时期的学生将能看到什么呢？二、四、六把位无疑是他们最大的弱点，而这是不应该的。他们对一、三、五把位肯定会更熟悉。

“还有就是三、四指通常比需要的软弱得多。要给它们以艰

苦的训练，化三、四倍时间练习它们。应当在年轻时做这个工作，这时小指还可以发展，你们知道到年纪大的时候，这个工作就困难得多了。”

他回忆道：“当我还是小孩子的时候就花了很大力量在二、四、六把位和舍夫契克(Sevcik)作品1号第二册上面。

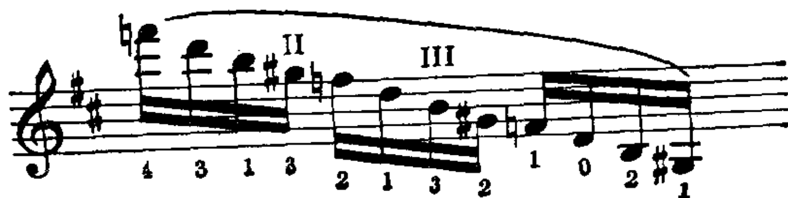
“我们为什么要在演奏中避免使用4指呢？这是一种错误的理论。为什么不力争使你手指的力量平衡发展呢？当每个手指都很有力量之后，你就可以使用任何一种指法，喜欢哪种就用哪种。”

在稍稍平静一下以后，我请他谈谈有关指法的意见。

“好吧，我愿意谈谈这个问题。世界各地都有这样一种倾向，就是把左手技巧划分为一个一个把位，并且孤立地看待每一个把位。当我们学会了一个把位之后，就要能演奏比这个把位高一点或低一点的音。说得再清楚一点，假如手在第五把位上，那么就以它为中心，让手保持在第五把位，而去演奏第四或第六把位上的音。我们可以把这种方法称作‘把位连接’。要做到这一点并不需要特别大的手，任何人的手只要是柔软的，经过训练都可以做得到。我说的就是这么个意思：首先要学会把位，然后把它们忘掉！”

他继续说道：“我喜欢用‘伸到’新把位中去，而不用‘换到’新把位中去这样的说法。为了说明问题，这里举几个例子。恩斯特(Ernst)协奏曲中减七和弦乐句的指法如下：

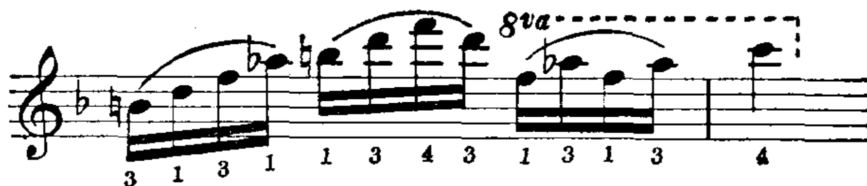
例 1



“拉罗(Lalo)西班牙交响曲中的下列指法应当经常使用。这种指法可以加强重音：

例 2
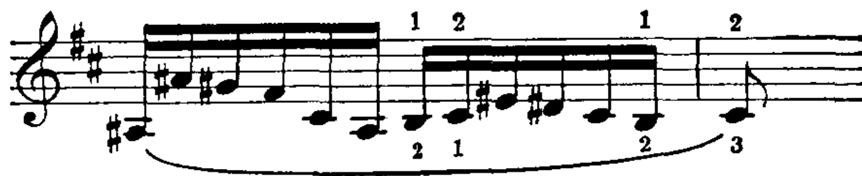
第一乐章



“我们应当避免使用这样一种类型的，可以称之为‘错误重音’的换把，这种指法的效果不好。下例中的下方指法是传统的，但效果不好。上方指法更加音乐化、平均，肯定更清楚：

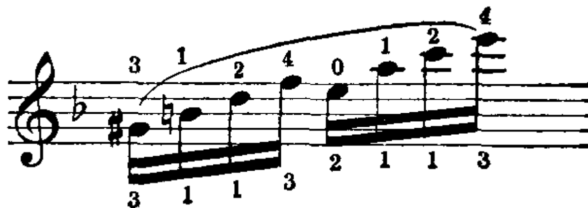
例 3

回旋曲
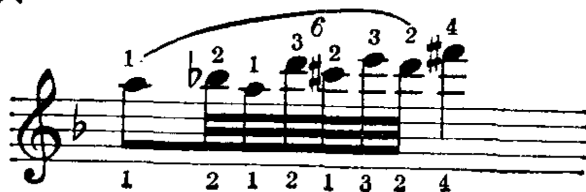


“例 4 和例 5 使用把位连接的方法，只要稍加练习就可以顺利地演奏它了。例中的下方指法是传统的：

例 4



例 5



“这部作品回旋曲乐章中的八度乐句(在‘poco piu lento’前八小节处)，给我们提供了练习换指八度的极好机会。公开演出时这样做肯定是好的，因为它可以避免滑音。这样的乐句使用换指八度可以更有把握，也可以获得更清楚的效果，而且是练习一下就能会的，难道我们还有理由怕使用换指八度吗?”

我想了一想说，“弗朗西斯卡蒂先生，我认为我们常常犯这样的错误：换指八度教得稍晚了一点。”

“是呀！我认为学生只要学会了同指八度，就应当同时进行换指八度的练习。”

弗朗西斯卡蒂刚刚为哥伦比亚唱片公司录完音，我问他，“你在录音时有什么重要的发现吗?”他毫不迟疑地说，“谈不到什么新的发现。在听了自己刚刚演奏的录音之后，我所学到的东西是：对待层次变化的处理，录音时和公开演出时是不一样的。同样的强弱记号要作不同的处理。录音时，做 p——f 幅度不要太大，或者可以这样说，大部份时间是响的，假如你想有一个渐弱，那只要稍稍做一下就行了。如果是渐强的话，只要稍微响一点就行了，因为这里不需要大幅度的变化。当然，在音乐大厅中就不受这限制了。录音时是很容易做过头的，而用这样的方式面向公众演出，对人的耳朵来说可能感觉不够鲜明。话筒可以把很细致的层次变化录进去，你在公开演出时所做的一点点变化，在录音时就正好！”

我想他可能会愿意讨论一下公开演出时独奏者与乐队的关系。他毫不犹豫地回答说：“我与乐队一起演奏协奏曲时使用的弓法，和与钢琴一起演奏时使用的弓法有很大差别。我心中有两种版本，一种是为与乐队合作用的，另一种是为与钢琴合作用的。

“我们还要设法对付乐队的巨大共鸣。当乐队为小提琴家

伴奏时，他需要用两倍的音量。钢琴的余音不象乐队能延续得那么长,因此有些乐句在与乐队合作时我用两弓演奏,而与钢琴合作时只要一弓就够了。”

怀着依依惜别的心情，我们在那里又坐了一会儿。在等电梯时,弗朗西斯卡蒂严肃地站在那里。他准备回法国去几天,在战争年代他多年没有回去了,这意味着他将去和亲人们欢聚。然而,等待他的却是失去莱蒙德兄弟的痛苦。

我们以难以用语言表达的深情再次握手告别。到秋天，弗朗西斯卡蒂将回到美国，那时我们会再见到他。全国各地的听众都在等待着他!

约瑟夫·富克斯

(Joseph Fuchs)

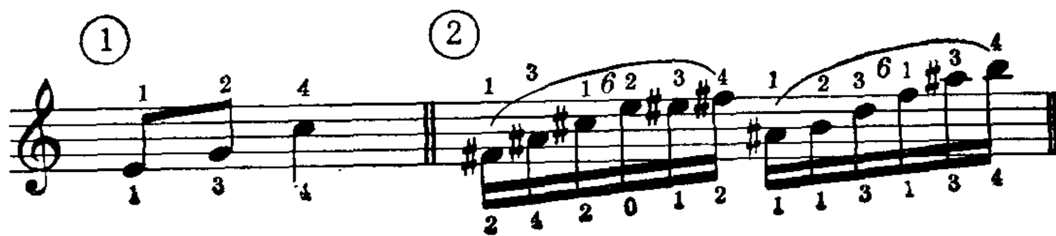
约瑟夫·富克斯是朱利亚德音乐学校的教师。他善于谈吐，对技术和表演方面的讨论很感兴趣。他还是一位善于分析的人，对音乐方面的许多问题都有深入的研究。

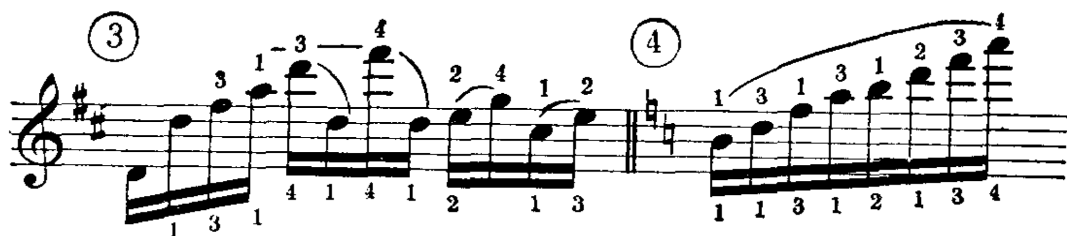
富克斯先生个子不高，但很健壮。他头脑灵敏，思考问题很快，说话干净利落。他不爱逗趣，而一旦笑起来却是令人愉快的。但只一会儿，他就收起笑容准备继续讨论。

富克斯说，"一般说来，小提琴技巧已经发展到这样一个阶段，就是把钢琴的技巧因素吸收进来，以便使换把更准确，更清楚。"

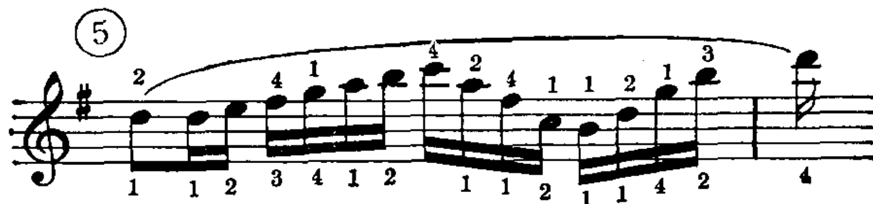
"你是否每个音都用不同的手指？"

"正是这样，特别在快速乐句中更是这样。例如下面这些例子，你把上方指法与下方指法比较一下，下方是老式的，而上方则是根据现代左手技巧的观点订的：

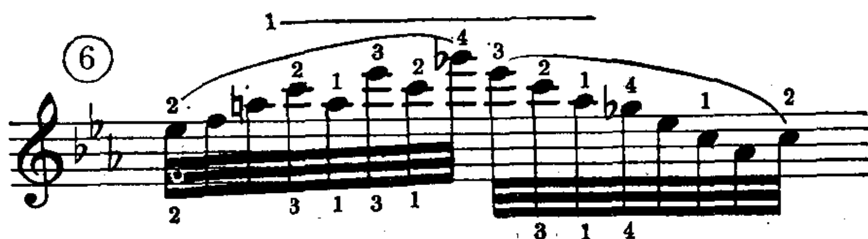




门德尔松协奏曲



帕格尼尼随想曲



“对于歌唱性的乐句你也认为要这样做吗?”

“在歌唱性乐句中我不是这样做的,而是采用具有某种音色的指法。能用相邻的两个手指演奏小三度是很重要的。”他强调说:“要把所有手指训练得能演奏不同的音程。”

他继续说,“半把位是把位间的自然桥梁,它是去掉滑音的手段。我认为半把位不仅应当在第一、二、三把位中使用,也应当在往上去的各个把位中使用,如第四、五、六把位等。我们可以通过手指伸张把各个把位连接起来。在我看来,半把位就是手指伸张的别名。”

我们很想知道他是怎样做准备练习的。

“你们可能会感到奇怪,”他回答说,“除了用三个八度的音阶和琶音练习——这些是所有小提琴技术的基础,我还用了许多舍拉地克(Schradieck)写的技术练习。现在用它们的人已经

不太多了。我建议提琴家们重新引起对它的重视，这些材料是非常有用的。”

“左手的手指动作是怎样的?”

“我认为我是可以把它说清楚的，不过这只是我个人的感觉。我们希望手指落到指板上，这样当弓子放在弦上时就能产生清晰而结实的声音。问题是怎样用力，我敢说它不同于我们对弓子用力的方式，左手手指应当象小锄头一样放松地落到弦上。当然在手指伸张时例外。”

“我一直反对手指用蛮劲敲弦，这很危险。”

富克斯说：“我同意你的意见。手指的动作应当有弹性、很精确，而不是用蛮劲。它象木工使用锤子一样，要掂一掂锤子的分量，以便决定用多大的力气，有的看上去他的腰都会折断，有的好象只用锤子本身那么一点重量。这里需要的是后一种，要有轻微的弹性。生硬的手指动作肯定没有什么好处。”

“虽然你左手很放松，可是手指按弦还是这样的结实。”

他看着他的琴说：“左手演奏技术性乐句如果不放松的话，那么在公开演出时就不可能有把握。小提琴演奏者在练习一个困难的乐句时，往往会自然地放慢速度，而后逐步加快。但是，不管你用什么速度，都应该感到你还可以拉得更快。

“说明放松重要性的另一个例子是增长耐力。‘无穷动’是增长耐力的最好材料，但演奏者一定要注意保持左手的放松。”

我们讨论了换指八度与同指八度的关系。

这位艺术家说，“大家知道换指八度比同指八度更为重要。我个人也觉得换指八度更为合理，所以在多数情况下我都喜欢用换指八度。当然有些乐句为了取得某种效果的关系，应当使用同指八度。

“门德尔松协奏曲第一乐章中的八度乐句，我不用同指八

度，这样做声音不会好的，而用换指八度肯定会更清楚。”

我们谈了揉音(vibrato)与换指八度的关系。

“如果手是放松的，在换指八度中揉音也一样方便。换指八度不过是伸张指法的一种。”

我们问富克斯：“你用什么指法演奏三个八度的音阶呢？”

“除G调和A调外，我喜欢用2指开始演奏。”

“这是不是就是帕格尼尼的指法？”

“是的，就是帕格尼尼的指法。这种指法我想是在斯波尔(Spohr)时代形成的。”他接着说，“演奏音阶的真正困难，除了换弦之外就是下行换把。这可以与钢琴上弹奏音阶时拇指的准备动作相比。这里的原则是拇指要在换把之前下去，其它手指靠拢。以C大调音阶为例，假如从1指的F换到3指的E(我指的是C大调音阶的第三个八度，E弦上的F—E)，3指就要收缩，和1指靠近并替换1指。这个原则要运用到所有的下行换把中去。一个手指代替另一个手指。如果能正确地应用这个原则的话，就可以听不出换把的痕迹。”

我问他关于四个八度音阶的问题：“你在教学生拉第四个八度的音阶时，怎样使他的拇指不离开琴颈呢？”

“我可以这样说：当你拉到第四个八度的音阶时，如果拇指离开了琴颈，你就会在桥顶上晃来晃去，快要掉到河里去了。

“习惯于拇指离开琴颈的小提琴手，可以流畅地拉上行四个八度音阶，但下行就不那么流畅了。他们没把拇指保持在琴颈上拉四个八度的音阶，通常并不是由于拇指短的缘故。”

“学生应当尽早训练这种能力吗？”

“的确！要给发展拇指与食指间肌肉的柔韧性以更多的注意。拇指越短这个部位的肌肉就越要柔韧。”

“我觉得你在指板的各个把位换把都很流畅！”

“我的拇指与食指可以张得很开，这就使我可以用食指和2指拉很高的把位而不必移动拇指在琴颈上的位置。你知道，海菲兹换把位之所以那么好，除了其它因素之外，就是因为他的拇指与食指可以伸张得很开。”

当我们转向讨论右手的时候，富克斯感到很高兴。他非常肯定地说：“右手是多么重要啊！提琴家的全部表情、全部个性都是通过右手表现出来的。通过它可以表达内心最深的感情。但是许多人错误地认为，只要拉好跳弓(spiccato)和连顿弓就算掌握了好的运弓。”

我们问，“富克斯先生，这是什么意思？”

“提琴家们应当认识到，掌握这些弓法只是右手职能的一小部份。一个提琴家应当有非常富于表情的运弓手臂，它能够省力地奏出各种层次变化，不论上弓或下弓，都可以在弓根、弓中、弓尖用 *pp* 的力度做出极轻微的渐强和渐弱变化。

“我甚至可以这样说，那些最伟大的演奏家主要是有最好的运弓技巧，而不是最好的左手！好的运弓手臂，不仅有力量，而且敏感、细致、灵巧。这是一个提琴家最值得思考的事情！”

“如果我们想知道你对现代的小提琴教师有什么建议的话，你能给我们讲些什么呢？”

富克斯说，“过去两年中，我听了许多有才能的青年人的演奏，上次你们来的时候我就刚从朱利亚德音乐学校回来。现在使用的练习曲和练习，适合于训练传统的小提琴技巧，这就使提琴家们感到他们的技巧不适应现代的小提琴作品。半把位应当而且可以用在所有的练习曲中。教师应当知道如何运用它们，熟悉所有运用半把位的可能性。这样做对演奏现代作品有很大帮助。”

为了推广现代作品，我们请富克斯谈谈他过去作为克利夫

兰交响乐团首席小提琴，以及作为独奏家演奏现代作品的体会。

“你现在是一位只从事于独奏的艺术家，”我们说，“请你回顾一下在当乐队首席时的经历，以便让青年们从中得到教益。”

他说，“首先，每个乐队的首席都应当是个很好的独奏家，因为大多数乐队都要求首席能作为一个独奏家出现，他应当能背奏那些典范的协奏曲。”

“除了这个以外，你认为还有什么比较重要的事？”

富克斯想了一下回答说：“我认为乐队首席应当能比别人更早地领会指挥的意图。甚至指挥还没有表示出来，他就已经知道了。只要指挥看他一眼，就能领会是什么意图，并且知道如何把它反映出来。

“好的乐队首席，应当是个很敏感的音乐家，他必须能完全控制自己的乐器。”他微笑了一下说：“乐队首席应当象个外交部长。指挥的任务是训练乐队，而首席是乐队中的第二号人物，必须从各方面帮助指挥贯彻他的意图。

“他应当作为一个艺术家，作为指挥和乐队队员之间的心理上的桥梁而起作用。首席对整个弦乐声部有很大的影响。如果他不是一位优秀的演奏家和音乐家的话，整个小提琴声部就会演奏得很肤浅，达不到应有的水平。假如首席小提琴对自己的演奏不肯定，而大提琴和中提琴的首席是敏感的音乐家，那就一定会产生矛盾，甚至影响低音提琴声部。”

对于他所讲的这些话，我们当然都很同意。我们又问他：“富克斯先生，我们很想请你谈谈乐队首席对于弓法方面应负什么责任？”

“首席应当非常有本领，以致当他决定一种弓法以后，首席大提琴和首席中提琴都会尊重他的意见，并且自觉地按照他的弓法去演奏。”

“你指的是不是齐奏？”

“是的。乐队的首席在编订弓法、指法方面应当是位很有技巧、很乐感的音乐家。经验告诉我，首席大提琴和首席中提琴对乐队首席把自己的意图强加给他们会不满意的。如果首席的意见是合理的，他们又都尊重他并知道‘为什么’这样做，那么矛盾就会小得多了！”

“力度记号与乐队首席的关系如何？”

“这是首席工作中的一个很有趣的方面。他对待每个力度记号的态度应当有很细致的差别，这全靠他对不同层次的衡量和敏感性。”

“如果力度记号是 *pp*，首席是否应比别人拉得响一点，以便发挥他的力度敏感性？”

富克斯回答说，“乐队的首席要以这样方式演奏某些乐句，就是使自己拉出来的声音更好听，而又使它不突出于别人的声音之上，这一点是很重要的。对于弱奏乐句，应在音质上比别人更丰富些，事实上，乐队首席有时演奏得比其他人更轻。”

“你是不是指伴奏性的乐句？”

“是的，好的指挥总是尽力使乐队处于独奏声部之下，首先理解到这一点的应当是乐队首席。他经常要以一种几乎使人听不到声音的方式演奏，以便使其它声部安静下来。指挥就是用这种方式，即通过首席的音量控制来控制其它声部的。

“拉和弦时，是由首席决定这个和弦的强度的。假如弦乐拉得稍响了一点，指挥的手就会本能地指向乐队首席，因为他能调整提琴声部的音量。”

富克斯强调说，“首席要有权威，这是很重要的。假如所演奏的作品的性格是刚强的，首席的开弓就要果断有力，象刀切一样。他的开弓决定着整个弦乐组的开弓。他的每一弓都要有权

威。每弓都用一个重音以求抓住节奏是不对的，它经常会导致坏的合奏。

“首席还要非常了解乐队，他应当知道每件乐器的性能和特点。例如，长笛的起奏是立即的，而单簧管经常会迟一些，因为空气柱比较大。首席还要对配器法有深刻的理解，指挥经常要同他一起纠正总谱中的问题。总之，首席必须具有广泛的知识。”

约瑟夫·富克斯生于纽约市，是全家五个孩子中的长子。他的妹妹莉莲(Lillian)和弟弟哈里(Harry)都是音乐界熟悉的音乐家。

富克斯四岁时得到一把1/8的小提琴，一年半以后就在一些听众面前演奏，当时没有谁比这位小演员更愉快的了。小富克斯对小提琴有非常亲切的感情，不久就获得了音乐艺术学院，即现在的朱利亚德音乐学校的奖学金，在弗朗兹·克尼兹尔(Franz Kneisel)和路易斯·斯维辛斯基(Louis Svecenski)班上学习。

当他十七岁毕业时，决定拿他的一千元奖金去欧洲旅行，并在那里举行音乐会。那次旅行是成功的，以后他决定回国从事演奏。

富克斯任罗金斯基(Artur Rodzinski)领导下的克利夫兰交响乐团的首席，由于他完美的音乐修养和技巧，对克利夫兰交响乐团的发展和演奏水平的提高起了很大促进作用。然而，独奏活动不可逃避地吸引了他，他现在全心致力于同乐队的合作演出，并在全国各地从事独奏活动。他是音乐家协会的创始人之一。这个组织受到各地听众的好评。富克斯还为许多重要的唱片公司录了音。

对约瑟夫·富克斯演奏的评价一直是很高的。他的演奏无论从音乐还是技巧的角度看都是无瑕可击的，重要的报纸称誉他为“少有的演奏家和音乐家”、“演奏家和音乐家的理想”。

卡洛尔·格兰

(Carroll Glenn)

当我们坐在书房里等待卡洛尔·格兰女士的丈夫尤金·李司特(Eugene List)的到来时，格兰女士对我们说："尤金研究了我们这两种乐器之间有趣的不同点，如小提琴缺少敲击性，等等。我们结婚以后，他对小提琴更加熟悉了。他认为这两种乐器中小提琴更难些，至少也是更容易使人恼火。"格兰暗自笑了。

后来，这两位艺术家透露了令人兴奋的演出计划，这就是演奏那些专门为他们写的、由钢琴和小提琴担任独奏、用乐队伴奏的作品。

"这样的作品目前几乎完全没有，但我们长期以来一直渴望着在乐队伴奏下一起演奏。当我们把这个愿望告诉某些作曲家时，他们立即表示赞同。可是这的确是个难题，因为他们既不能把它写成一首小提琴协奏曲，也不能写成钢琴协奏曲。"

格兰补充说，"保尔·诺多夫 (Paul Nordoff) 对协奏曲形式感兴趣；而法国作曲家和指挥曼缪尔·罗森泰尔 (Manuel Rosenthal)则更喜欢写成狂想曲的形式。"

"把它写成狂想曲形式的建议是你提出来的，格兰，"尤金说，"内容是表现我们刚刚结束的欧洲旅行演出的各个侧面。"

格兰女士接着热情地说："是的，这是一首'主题和变奏曲'，

其中有一段由小提琴单独演奏的、极为精彩的、匈牙利式的变奏曲。乐曲以一个简短的引子开始，由小提琴奏出主题，然后是钢琴辉煌的变奏以及由钢琴和小提琴演奏的维也纳式的变奏曲。这段变奏不用乐队，乐队以后单独演奏了一段。接下去是斯堪德那维亚式的变奏曲，再是一段非常辉煌的意大利式的泰兰泰拉舞曲。作品以极为令人兴奋的终曲结束。乐曲中有许多由钢琴与打击乐器奏出的吸引人的音响。低音大号在其中一段变奏曲中也有突出的效果。

"这部作品的标题也很有趣，叫《伊索的盛宴》。诺多夫写的是一首三个乐章的协奏曲：孩子们；情侣们；舞蹈者(美国的步态舞)。这个作品的情绪和所用的素材都是非常美国化的。"格兰热情地说："我们觉得这恐怕是他最好的作品了，很富于独创性。罗森泰尔的作品对小提琴来说技巧是很难的，不大谐和，但很有独到之处。你们知道，罗森泰尔在成为一个指挥家之前，是拉小提琴的。"

"不久以后，你们是否会有一批这样为两种乐器写的重要作品？"塞达问道。

"过些时候会有的。不过我们先要把这两部作品演上几年。如果我们遇到一位特别感兴趣的作曲家……"

接着我们同格兰女士讨论了技术问题。我们首先考虑到的是音量。

这位年轻的艺术家强调指出："我深感在我们的早期训练阶段，对音量的重视是很不够的，而它却是绝对必要的。许多学生拉得很温和，但缺乏力度。要把学生培养成象伊萨依这样的音乐会演奏家的目标，在我们头脑中占据的地位还很不够！"

卡洛尔的老师爱德华·戴则(Edward Dethier)曾经宣称："我需要越来越大的声音！"她回忆说，"我的老师对音量总是不

满足。他的目标是先建立巨大的音响，然后把它提炼纯净。”

她建议：“音量的工作在早期就应当做好。许多演奏者拉得很‘动人’，但仅此而已。在这方面，我对 1756 年出版的利奥波德·莫扎特（Leopold Mozart，沃尔夫冈的父亲）书中关于小提琴演奏的论述很感兴趣。他写道：‘最后我要提醒你，初学的人总是应当演奏得有力、宏亮、坚定，决不能软弱和沉静……

“‘的确，开始时强力运弓所产生的声音可能很刺耳，但是依靠时间和耐心，声音的粗糙程度会渐渐减少，而声音的力量及其纯净度却可以保持下来’

“我非常感谢我的老师戴则，他用几百首练习曲和大量的单音及双音音阶不断地训练我的运弓。”

“当然，教师必需给学生灌输一种大音量的概念，”我说。

她立刻表示赞同，“当然，有了这样的概念，最终就一定会练出来的。”

我问：“当一个人具备了大的音量和音色调色板之后，是否还可以保持良好的室内乐演奏风格呢？”

“既能演唱瓦格纳式的雄壮而辉煌的男高音，又能演唱敏感而有控制的莫扎特的三重唱的艺术家是非常少有的。一般说来，一个杰出的独奏家，无论在气质、训练和习惯等方面都不会是最好的合奏演员。我想大多数人都会同意我的这个看法的。”

“那么大音量究竟是怎样取得的呢？应当怎样使用压力？我们需要用力，而用力以后右臂就肯定不能非常放松。”

她说：“我们应在弓上使用重量，而不要使右手紧张。重量从肩部和上臂落到手腕上，手腕象一个有力的弹簧，首先承受住这个重量，然后再通过手腕把它重新分配给手和手指。”

“是食指吗？”

“我觉得更重要的是中指而不是食指。如果把所有重量都

集中在食指上，就容易造成压弓，发音紧。”

“如何使手腕和中指、食指之间的关系更加协调呢？”我问。

“我要求学生练习长弓。当你从弓根拉到弓中时，应当使重量通过手腕只传达到中指，而食指完全离开弓杆。在接近弓中并继续向弓尖去的时候，再把食指加上去。到达弓尖时，重量才更多地传达到食指上。这是个非常好的练习，它能使学生确信：压弓是完全不必要的，只使用重量就可以拉出多么大的声音（最好的音质）。还有一个有趣的试验，就是把食指从弓杆上抬起来，用下弓在下半弓演奏三音和弦。当老师戴则第一次叫我这样做的时候，我非常吃惊，竟然只靠重量完全不用食指的压力就可以拉三个音的和弦！”

当我们问她哪种弓法对发展运弓最有价值时，她回答说：“在我看来全弓的断弓（martele）最为重要。如果手臂不放松，方法不对的话，就几乎不可能把这种弓法拉好。”

她悔恨而有趣地向我们回顾了十一岁那年的圣诞节，她含着眼泪厌烦地练了一整天的全弓断弓，当老师来同她父母闲谈的时候，她说，“我记得我的眼泪还顺着面颊不断地掉到琴上。”

“我再重复说一下，建立响亮有力的声音的最重要因素是使整个右臂和手完全放松。”

“这是不容易的，”我说，“特别是当左手需要保持一定程度的紧张，而右手又要处于一定的轻松状态就更不容易了。”

“在柔和的乐句中，左手保持一定的紧张度是个有趣的想法。我认为许多古典音乐的乐句就需要更多的左手紧张和右手放松。”

“请你举个例子。”

她想了一下，“好，这里有个例子。它不是古典作品但是能说明问题，这就是西萨尔·弗兰克（Cesar Franck）小提琴和钢琴

奏鸣曲的第一乐章。在这个乐章中左手必须非常紧张，而右手则完全放松地在弦上飘浮着。"

"左手在发展良好连弓（legato）中的作用也是非常有趣的事。一谈到连弓人们总是想到右手的运弓，实际上左手对获得良好的连弓有很大作用，"接着她说，"分解琶音就是说明左手对发展良好连弓的重要作用的很好例证。"

"在换把位时，手指动作的准确性、左臂移动的灵活性，对连弓也有重要的作用。"

我请求说："你是否能为我们介绍一个发展左手流畅演奏的日常练习？"她回答说："每天练习分奏三度，特别是练降记号调，这样就不会用到空弦。"

"好，他们能做到这些。然而……"

"此外，我认为是手指压力的问题。为了发展技巧性乐句的速度，演奏者要能够减少对刚刚拉好的这个音符的压力，而给正被演奏的音符以足够的压力，以便获得良好的清晰度。在已经拉过的音符上再保持压力会妨碍速度。其它手指应当完全放松，以便能迅速地离开琴弦。"

当我问到使用肩垫的问题时，她说："我已经把它去掉了。我感到它使我的左手懒惰，而且不准确。不使用它就要求我为获得左手的流畅作出更大的努力！"

"那么你认为给左手加些负担对左手技巧是有利的？"

"正是这样。它能锻炼左手所有的肌肉。你可以试验一下，不用肩垫，把琴放在锁骨和下颚之间，并把头的放松的重量放在腮托上，坚持足够时间，你会感到是多么舒服。左手平衡琴头，拇指与指板上那个手指之间形成一个弧形。当我拉高把位和某些换把时，需要肩部帮助把琴平衡住。据说妇女穿上晚礼服（它没有男人服装上的垫肩）的确需要一个肩垫。我个人认为，一块

丝手帕或头巾之类的东西就够了。它可以保护皮肤，吸收演出时肯定会有的汗水，而且也不刺眼。”

我对她说：“我想起来了，你对肩垫有许多有趣的想法——你还谈起过一个朋友的经验。”

“的确，这是个很有启发的经验。它告诉我们，一个演奏者只要对新事物不抱成见，他就能进步。为了说明这一点，让我来讲一段故事：在圣诞节的假期里，一个拉小提琴的朋友来找我，把独奏会的节目拉给我听，征求我的意见。她最近在跟一位新的教授学习，把肩垫拿掉了。我看到她使自己这样不舒服，感到很好笑，于是我也把琴拿了出来，不用肩垫（过去我是一直用的)。我说：‘看上去不用肩垫简直不可能呀！’

“‘不，不是的！’我的朋友说，‘只要你不把琴垫高使它去凑你的下颚，而是把下颚放低，那么，头部一放松，它的重量就自然地落到腮托上了。’使我吃惊的是她说得很对。客人走后，我接连作了许多试验。在一个星期后的一次音乐会上，我就把肩垫拿掉了，并且从此再也没有用过它。当然，开始在换把的时候遇到过一些困难，如换把不准，高把位拉不好，这都是由于左手增加了持琴负担的缘故，但通过练习我完全掌握了这一新的持琴方法。也就是说，当左手持琴时，它就强制拇指和琴颈保持接触。这样就很自然地使拇指负担起检查与测量距离的作用，从而迫使拇指的动作要快许多。这无疑比原先以肩部持琴时，左手先滑到要按的音附近，然后再按准到音上的方法要准确得多。”

接下来我们同她谈论了一个我们曾和许多大艺术家讨论过的问题：今日美国的音乐教学问题。

她思考了一下说：“我感到今天在美国，对作品内容的重视比以往任何时候都差得多。由于今天的技术水平很高，我们大家都不得不练习基本技巧。但是在训练和积累技巧的同时，也

应当注意对音乐内容的理解。

“正象年纪大了再建立流利的演奏技巧是非常困难的一样，年纪大了再发展乐感几乎也是不可能的。我们应当使孩子们在整个技巧成长时期能艺术性地思考问题，对音乐有感情上的反映。有趣的是，在感情越是奔放的状态下，就越是难于演奏得精确。年轻人的演奏技能只有在超然、冷漠、平静的时候才能发挥，这是非常不好的。”

我说：“这两方面应当是同时发展的。”

“的确。但也有另外一个极端，例如这样的说法：‘只想音乐，一切都会有的！不要太注意技术细节。’这样做当然也是非常危险的。持此种观点的演奏者会因技巧的低劣，而永远不能让听众满意。”

“让我们回来谈美国的音乐教学问题吧。”

“我到全国各地去过，有很好的机会研究整个美国的音乐教学成果。我感到它非常使人鼓舞。

“由于正在兴起的强大的‘分权’(decentralization)运动，许多优秀的音乐学校毕业生离开了大城市到小城市去工作，解决了已经在那里的工作人员负担过重的问题。他们不是成为纽约、芝加哥这样大城市的音乐工作者，而是成为小的音乐团体的中坚分子，并且给那里的青年人以很大的影响。附带说一下，他们自己的生活也很好。大家知道，在那里以一套小公寓换一所带花园的小别墅是不太困难的。”

塞达问道：“你对全国公立学校中的音乐课，有什么看法？”

“我个人认为，公立学校设的音乐课，是美国音乐教育方面最重要的发展。它使我们大多数青年人都懂得音乐。许多很有才能的人正是从我们学校的乐队中发现的。我记得朱利亚德研究院的首席双簧管(后来他是大都会歌剧院的首席双簧管)就是

纽约公立学校的一位教师发现的。”

“公立学校中的小提琴学习情况怎样？”我问她。

格兰女士说：“由于弦乐的学习需要早一些开始，所以弦乐就落后于木管。但是，我对弦乐教学工作有很大的热情，特别对在西部中区所做的工作更感兴趣。现在他们从一、二年级就开始学习弦乐了，并取得了良好的成绩。据说二年级的弦乐四重奏演出得极为精彩！”

格兰对美国听众的音乐水平评价很高。她说，“演出的质量不高，无论到什么地方去开音乐会都没人要听。就是很小的城镇，也要求有好的演奏者。不管在哪里开音乐会，听众中总有人知道一部作品应当演奏成什么样子。令人十分惊讶的是，听众中年青人的比例很大。的确，美国是个音乐活动很活跃的国家！

“全国各地数以百计的城镇，每年都要开一系列音乐会。这些音乐会不仅有著名的音乐家演出，从发展艺术的角度来看，更为培养美国年青一代的艺术家提供了良好机会。”

我们听了她谈的各种看法，感到非常高兴。

美国著名女小提琴家卡洛尔·格兰生于南卡罗来纳州，四岁开始学琴，她的第一位小提琴教师就是她的母亲。七岁时，格兰每周一次去离家六十五公里的南卡罗来纳大学请霍瓦斯(Horvath)夫人上课；十一岁进纽约朱利亚德音乐学校跟戴则学习；十六岁首次在纽约开音乐会，此后继续以独奏家的身份演出，取得了很大成绩。她是瑙姆伯格基金会、市政大厅捐款基金会、全国音乐俱乐部联合会、舒伯特纪念会颁发的四项主要音乐奖的获得者，十六岁起在全国各地和欧洲各国开了大量音乐会，与许多大人物有过接触，这些因素使她成为一位著名的演奏家。

现在她在美国纽约州西部的罗契斯特市伊斯曼(Eastman)音乐学校工作。

亚沙·海菲兹

(Jascha Heifetz)

亚沙·海菲兹的一生，是在事业上不断取得胜利的一生；是演奏过无数令人神往的优秀乐曲的一生；是通过几乎不间断的旅行演出而博览人类精神文明的一生。他的事业是从十岁时的巡回演出开始的。那时，艰苦的练习完全代替了儿童的游戏——他把童年都献给了他的艺术。

1901 年 2 月 2 日，海菲兹生于俄国的维尔纽斯。三岁时已经明显地表现出对音乐的渴望，他父亲也是位提琴家，给他搞到一把童琴，并且当了他的第一个音乐教师。不久，海菲兹进了当地的皇家音乐学校，随后又到圣彼得堡音乐学院跟奥尔(Leopold Auer)学习。接着，巡回音乐会开始了：先在柏林，由尼基什(Nikisch)指挥的乐队伴奏，再到斯堪的纳维亚、欧洲大陆，不久以后就来到美国演出。

1917 年 10 月 28 日，十六岁的海菲兹第一次在纽约卡内基大厅的舞台上与美国听众见面，并从此开始了他为美国听众演奏的光辉的艺术生涯。那天晚上，他由安德烈·本诺斯特(André Benoist)伴奏，演奏了维尼亚夫斯基 D 小调协奏曲，帕格尼尼第 24 首随想曲和维他利 (Vitali)的恰空等作品。

《纽约时报》的音乐评论员理查·奥尔德里奇(Richard Al-

drich)写道："听众很多，其中有许多真正的音乐家。他们听了演奏之后非常激动。海菲兹虽然年纪很轻，但在艺术上是成熟的，无论是风度或演奏都没有幼稚的地方。他站在台上，显得非常谦逊，而一开始演奏，就完全沉浸到音乐中去了。他的演奏有巨大的魅力。

"海菲兹先生的琴声非常纯净而优美。它富有动力，圆润、饱满，具有细致的力度和色彩变化。他的运弓很有弹性，充满了活力。他的左手在各种困难的技巧中都表现出高度的准确性。海菲兹的技巧是非凡的。"

访问亚沙·海菲兹意味着同当代的一位伟大人物在一起，心情很是激动。不过海菲兹也和千千万万普通人一样，很机智，爱开玩笑，有时带点阴郁，甚至显得不满意。他喜欢吃些好东西，搞些愉快的娱乐活动，也醉心于穿好衣服，而最热衷的是提高业务水平，使他的演奏艺术更臻完美。

每次音乐会之后，许多听众蜂拥而至，有的请他签名留念，有的只是为了看他一眼，在他边上站一会儿。而我们却可以在这些人到来之前，与他一起在后台享受一下音乐会后的安静片刻。

一个大约十五岁的少年犹豫地走来了。在宽阔的后台，他默默地凝视着海菲兹，站在那里想对他讲些什么。

海菲兹看了看我们，然后对孩子说："噢，我们这里是很随便的！"紧张的气氛一下消失了，孩子讲话了。他说："先生，我是我们学校绘画班的代表，大家认为我为您画的像是全班最好的。您是否可以在这个画像上为我们大家签个名？"

他从少年手中接过那张画像，有趣地看着它，然后向那少年笑了笑，又看看画像，对我们大家眨眨眼睛。他说："我当然愿意为你们大家签名留念。让我看看它象不象我？好！很象我！那

么我就写'很象海菲兹'吧！"于是他就这样写了。

海菲兹为人谦虚，对待听众非常诚恳，但在步入舞台时却很严肃，好象肩负着某种重大的使命。他把艺术给了他的听众，同他们一起分享音乐，在应听众要求加演了许多节目以后，我们在后台听到他激动地说："我工作得很艰苦！是吗？"

过份的伤感在他的演奏中是不存在的。他不因听众喜欢那些老节目而迁就他们，他的曲目不是固定不变的，而是不断地更新，以便开阔听众的视野。

这方面的一个典型例子是：一位音乐组织的负责人要求海菲兹在他的加演曲目中包括《霍拉舞曲》和舒伯特的《圣母颂》，但是海菲兹很风趣地拒绝了。他说："您认为这两首曲子人们听得还不够多吗！我要过很长时间才会再演奏它们。为此，我谨向您致以深深的歉意！"

海菲兹的性格与才能是否有点自相矛盾呢？天才往往是放荡不羁的，而他却是如此地有条有理。他好动的性格和对体育的爱好，使他的才能更完美地表现了出来。

他的孩子气使人看了觉得好笑。在一次音乐会开始之前，他把经理弄得很不安，他说："节目单上漏掉了两个字！"

"真的？我非常细心地检查过了。"经理惊讶地说。我们都很想知道漏掉了什么字。

海菲兹说："看，他们漏掉了'胜利唱片公司'！"

他很同意爱默生① 的观点：保持生活的平稳，以避免由于某种意外的精神刺激，而使自己的发展停滞不前。海菲兹说："我厌恶任何浪费，如精力、金钱、时间，等等。为此我们必须学会'鉴别'这门艺术，应当知道哪些东西是真正有价值的，哪些东

① 拉尔夫·沃尔多·爱默生(Ralph Waldo Emerson, 1803—1882)，美国哲学家，散文家及诗人——译者。

西是不必要的。应能使自己的生活保持平静，这样才能获得持久的幸福。”

海非兹对自己一直是很严格的。在音乐会的休息时间，他总是关起房门来抽一支烟。这时他的心情是平静的，身体是放松的，疲劳很快就消除了。当再次走上舞台之前，在和人们闲谈的片刻，他又变得精神抖擞了。

海非兹很重感情。他非常珍惜他的第一把小提琴。虽然这把小提琴的弦都断了，琴马不见了，声音也不行了。可是这对他，甚至对整个世界说来都有着无法估量的意义。

海非兹的意志非常坚强。一经决定的事情，决不轻易改变。在音乐会上是这样，平时为人也是这样。我们可以听到他无数次地反复拉奏一个乐句，推敲着其中的每一缕色彩，每一点含义和全部精华。

战争期间，海非兹是名志愿的“音乐兵”。一次，海非兹正好有点空闲的时间，他就穿着军装去电影院看电影。售票员不顾他的强烈反对，坚持说：“士兵半价。”只肯收他半张票钱，这使他一直感到非常不安。

在一次音乐会之后，海非兹留下来同孩子们一起吃东西，给他们讲故事，甚至一起听些爵士音乐。人们两次来邀请他去军官俱乐部吃饭，他都以“同孩子们在一起！”为理由回绝了。不用说，孩子们是多么喜欢他！

海非兹还常拿自己开玩笑。他喜欢讲这么一段经历：“有一次我在欧洲旅行演出，伴随我的仆人是一位长得很端正的黑人。当列车经过瑞士时，我正在包厢里睡觉，忽然听到敲门声，我半睡半醒地说：‘请进来’，服务员进来了，他问我陛下何时用早餐。我迷惑了，和他攀谈之后我才知道，原来这一列车上的人都把我的仆人当成了印度的君主，而把我当成了他的随行人员！

"在斐济岛，当地的土著居民同我们合作得很好。过节的时候，他们做各种各样的游戏来表达他们的欢乐情绪，因此我拍到了许多当地土人的精彩镜头。我以为他们大概从来没有见到过照相机，更不用说拍张照片了，所以我特地邀请他们的首领，给他拍了一张照片。出乎意料的是，他伸出手来坦率地对我说，'我每摆一个姿势让人拍一张照，总是收半元钱的报酬！'你可以想象，我听了是多么地惊讶！"

海菲兹在讲叙他与西雅图一位服务员之间的一段小插曲时，颇为得意。

当时海菲兹正在钢琴上谱写他的改编曲，放在手边的饭也没有顾得上吃。饭渐渐冷了。服务员不安地在他周围走来走去。海菲兹对我们说："当服务员在我身旁走动的时候，我正在改编德彪西的前奏曲，推敲最后用高八度还是低八度结束？当我确定用低八度结束后，就吃完那冷了的饭，准备到音乐厅去了。在门的下面，我发现了这位对音乐有强烈爱好的服务员给我的一张纸条，上面写着：'亲爱的海菲兹先生：用低八度结束更好些。服务员敬上。'这位服务员对音乐的感受是多么的敏锐和强烈啊！遗憾的是，对音乐如此敏感的人并不很多。"

海菲兹喜欢打乒乓，并且最爱与连续三年获得全国冠军的绍尔·史恰夫（Sol Schiff）对打。有一次海菲兹邀请史恰夫到他家打球，两小时以后，为了酬谢史恰夫，海菲兹准备为他演奏几支曲子，问他："你喜欢听点什么？"可这位冠军冷冷地回答说："我什么也不要听，我讨厌音乐。"

海菲兹从小就有写作的愿望，现在他已经把自己的思想、经验和感情写成长篇著作，实现了多年的宿愿。他是一个非常贪婪的读者，精通俄语、法语、德语和英语，对使用意大利语和西班牙语也不感到困难。

他为自己那双"能干农活的手"感到骄傲，也为在康涅狄格州的大农场所取得的成就而洋洋得意。人们经常能看到他手拿工具，在那里亲自劳动，以便让农场的一切进行得更顺利，获得更好的收成。

海菲兹也并不总是一本正经的，他还有一手拍卖的本领。他的"受害者"呻吟说："如果他是个拍卖商的话，真是前途无量啊！"，"真是个了不起的心理学家，他能看透你内心的弱点，然后大举进攻！"。纽约的一位评论家曾经从这位小提琴家兼"拍卖商"那里买了半打骑马裤，可是这个可怜的家伙从来没有骑过马，也从来没有想到过要去骑马！

海菲兹和斯波尔丁(Albert Spalding)为"音乐家应急基金"进行过一次拍卖，出售著名人士的私人物品。杰拉尔丁·法勒(Geraldine Farrar)捐赠了一把欧洲某皇亲送给她的扇子；洛特·莱曼(Lotte Lehmann)献出了她用了多年的音乐会手册；托斯卡尼尼(Toscanini)给了一根心爱的指挥棒；克莱斯勒(Kreisler)送了一把他最得意的弓子；布多夫斯基(Bodowsky)拿来了他的手稿"古老的维也纳"；菲利克斯·沃伯格(Felix Warburg)送的是一把优秀的意大利小提琴；拉赫玛尼诺夫(Rachmaninoff)和海菲兹也拿来了许多珍贵的物品。拍卖长达几个小时，获利近两万美元。

海菲兹很喜欢逗人发笑，这是他家中经常谈论的事情。当他还是个孩子的时候，就能逼真地模仿音乐学院每个教授和学生的动作。他还喜欢用俄国话编一些顺口溜。当家人团聚在一起的时候，他不是拉小提琴，而是唱这些滑稽可笑的顺口溜。

他也喜欢演戏，并善于化妆。有一次，他在为建立某音乐学校筹集基金的演出中扮演一个想考音乐学院的乡下人。他的幽默感和走了调的演奏，给了听众很大的乐趣。

为了庆祝他们来美国二十五周年，海非兹家中举行了盛大的晚会。喜欢开玩笑的海非兹扮演了帕格尼尼，全身上下都化了妆，坐在一只摇篮里，用一种很软弱的、类似小孩子拉出来的声音，演奏帕格尼尼的随想曲，逗得听的人捧腹大笑！

我们同他约定，在他的一次音乐会之后专程来纽约访问他。在正式讨论技术问题之前，我们先随便闲聊了一会儿。

“我想世界各地都会有人来访问你，这样人们就可以把自己的孩子带来请你听听？”“是的，这很自然，”海非兹回答，“虽然我的工作很忙，可还是乐意抽出些时间来听他们演奏，鼓励有才能的孩子。遗憾的是，这件事常使我感到失望。一个人应当在年纪很小的时候就明确，他学习音乐是作为毕生的事业呢，还是仅仅为了提高文化修养。”

“你用什么方法来确定一个学生到底有多少才能？我们想你不可能有时间听每个孩子完整地演奏许多东西吧！”

海非兹肯定地回答说，“听他们拉一大堆曲子是完全没有必要的。我先听他们演奏三个八度或四个八度的音阶，从他们的音阶演奏中我可以知道许多东西：他们的手指动作、换把、换弦和音准。如果音阶演奏得使我满意的话，我就再听些其它东西。”

我们补充说，“通过孩子们用分弓或连弓演奏音阶时的风格和活力，我们也能看出他们的气质。

“海非兹先生，你是否认为音阶是小提琴技术最重要的方面？”

“肯定是这样的。小提琴演奏技术的基础就是音阶。它保证了各个把位的可靠性和双手的配合。要演奏三至四个八度的音阶，包括旋律小调、和声小调及琶音。当然还要强调一下半音阶的重要性。还有各式各样的双音音阶（三、六、八、十度）和换

指八度的大调及两种小调的双音音阶。

“音阶在各种教程中，在各国出版的琴谱中都是一样的。所以说，象荷里马利（Hrimaly）和舍拉蒂克（Schradieck）的音阶都是好的。你可以想象，只是练习音阶就要化多少时间。”

我问他，“海菲兹先生，你认为一个有才能的学生要花多少时间练习这些各种各样的音阶呢？”

“我希望他们拿出四分之三的时间来练习音阶。在练习这些音阶时，还要结合改进自己演奏中的其它缺点。如果他的声音很细，就应该用长弓拉音阶以增强发音；如果他感到某种弓法不太有把握，通过音阶的练习肯定会很快取得进步。”

“如果他有三十分钟练琴时间的话，你希望他怎样分配呢？”

“假如我有半小时练琴时间的话，我就用二十分钟练各种类型的音阶和颤音（trill），剩下的十分钟练乐曲。不过这时我只选择乐曲中的某些困难的乐句练习。一旦你的左手处于良好状态，右手运弓也好的话，你就能以你的技巧和气质很好地演奏乐曲了。”

他说，“在美国，大多数学生都喜欢拉协奏曲，我认为这是目前一种有害的倾向。还没有足够的技巧，就想去演奏协奏曲，你我都知道这样做是绝对错误的。其结果，将必然导致失去技巧的完整性。”

海菲兹认为不应低估颤音的重要性。他那非凡的颤音技巧充分表明了他曾在不同把位、不同手指的颤音上下过许多功夫。我曾经两次听到他演出前在后台练习颤音，对我来讲这并没有什么奇怪的，然而他从这个练习中所得到的好处是非常明显的，尤其是对左手。

我曾经在非常近的距离内观察过海菲兹演奏各种颤音。我所观察到的东西，很值得提琴家们思考。当他在第一把位演奏

颤音时，假如使用的手指不同，手腕的位置也就不同。这可能是一种个人的习惯，但是我们来试一试还是有益的。他在用1指或3指演奏颤音时，手腕位置的变化是非常明显的。我还发现他在低把位和高把位演奏颤音时，手指抬的高度也不同。

我相信弦乐演奏者试验一下使用不同的手指压力肯定是有帮助的。一位艺术家告诉我，当他减少演奏颤音的那个手指的压力时，颤音立即得到了改进。

“你有什么特殊的颤音练习吗？”

海菲兹说，“最好的颤音练习恐怕就是卡尔·弗莱什（Carl Flesch）所写的东西。我就用这个练习，这些练习是不用弓的。或许还有许多其它的练习，但是按卡尔·弗莱什所写的这些东西去练，肯定会得到我所要求的效果的。”

我又问他：“关于揉音（vibrato）你有什么看法吗？”

海菲兹说：“你知道我对揉音的问题想得很多。思考下来我总坚信揉音是属于一个人的音乐个性范畴的，不管是热情豪放的还是冷漠压抑的揉音，都表现个人的音乐气质，这多少是属于天生的，是自然形成的。

“从我个人的经验来看，可以这样说，一个演奏者不管程度深浅，只要他是个敏感的、容易受影响的人，如果让他坐在另一个演奏者的旁边，他就会不自觉地改变他的揉音。

“我记得这样一个例子，一位非常有才能的青年小提琴家，而他的揉音动作很慢。他的老师（一位世界著名的教师），叫他缩小揉音动作的幅度以便加快速度，但是他觉得很难做到老师的要求。我注意到他是一位弦乐队的队员，于是就建议他坐在一位揉音非常快的队员旁边。不久以后，他的揉音就变快了。”

我曾经多次为海菲兹的伴奏翻谱，因而有机会很近地观察他演出时的揉音技巧。由于我对这很有兴趣，所以在脑子中记

住了许多这方面的东西，概括如下：

在长音上，他改变揉音的速度，同时稍稍改变一下手指的角度。希望改进自己揉音技术的人可以按照这个方向进行试验。拇指的位置是左手技术的一个重要方面。我仔细地观察了海菲兹演奏时的拇指位置。他的左手所以能那么灵巧，很可能与他的拇指非常放松、敏感有关。他的拇指好象自己有头脑似的，总能预先到达即将要换到的把位上去。在多数情况下，当演奏第一把位时，他的拇指是在食指后面，靠近弦枕，大约与食指演奏G弦上 $\flat$A 的位置相对。在准备向高把位换把时，拇指就处在一个向前的位置，大约与G弦上的本位A位置相对。

我还注意到他是用食指的第二关节握弓的，偶尔也握得更深一点。他告诉我，一般地讲应当放在第二关节处。这当然要看手指的长短，根据各人的情况而定。

海菲兹说，"我认为人们过份拘泥于某个学派的规则了，有人问我用的是哪个学派的运弓方法，我真是无法回答。虽然我跟奥尔学习小提琴，但是我真的从来没有搞清楚什么是所谓的'奥尔学派'。"

当我们同他讨论平稳换弓的问题时，他说，"有时我对人们过份地孤立使用手腕动作有点不能理解，当我们在弓根换弓时，应当感到弓是手臂和部分手腕的继续，就象小提琴是另一个手臂的继续一样。如同射击那样，枪应当是你手臂的一部份。当手臂与弓相互矛盾时，那就会感到很笨重的。"

我知道小提琴家们很想了解，关于连顿弓(staccato)海菲兹说些什么。他说："我想，提琴家们可能用很长时间练习慢速连顿弓，但一拉快还是觉得很难。因此，我认为只要稍花一点时间慢练，以后就用最快的速度练习。应当先在空弦上把这种弓法练快。

"慢练对速度是不会有帮助的。这种弓法和手腕没有关系，脑子根本不要去想它。这是一种让手臂呈僵硬状态演奏的弓法，使手腕变成手臂的一部份。练习时把弓放在弦上，手臂绷紧，用最快的速度演奏，以后会能控制的。在许多情况下小指放在弓杆上是有帮助的，如上弓时小指就象是平衡器一样动作。"

我问："在演奏下弓的连顿弓时小指怎样呢？"

"在多数情况下，下弓时让手臂垂下来，小指可以离开弓杆，因为下弓时不需要它起平衡作用。在演奏跳弓时小指也可以自由地抬起。"

"你教连顿弓时使用什么教材？"

"我们根本不需要什么教材，"他回答说，"在维尼亚夫斯基的作品中有许多有趣的片断，它们是发展这种弓法的有价值的材料。"

海菲兹先生为小提琴和钢琴的演奏增加了许多曲目。他的改编曲出版目录就是非常明显的证明。海菲兹改编的乐曲保持了高度的音乐性。关于这一点，你只要先看一下原来的作品，再对比一下他的改编曲就明白了。

在我们同他谈论改编曲的问题时，他说，"有人说我改编的曲子钢琴部份太难了。但是我感到既能保持我所需要的音乐内容，又要把钢琴部份写得再容易一点是不可能的。就是小提琴部份有时也是很难的，但我宁愿提琴家们通过努力以获得演奏它们的技巧，而不愿去降低它们的艺术价值。"

海菲兹是很好的钢琴家，他花了许多时间写他改编曲的钢琴部份。有一年夏天，他研究了五十首斯卡拉蒂(Scarlatti)的钢琴小奏鸣曲，几个月以后从中选出了十二首，并改编成小提琴和钢琴曲。

他说："如果我能为自己的曲目增添一些协奏曲，那将是多

么美好的事情啊！在夏天，我致力于我的改编曲；冬天，我也把全部空余时间用来写改编曲。”他花了很大的精力致力于丰富他的演奏曲目，使之更全面，更充实。他迫切希望在每个新的演出季节都给自己的曲目增添一些新内容。

当然，他的曲目是广泛的，富于变化的。他的记忆力也是准确无误的。我问他，“你认为哪些协奏曲演奏得过多了？”他立即回答说，“所有好的协奏曲都演奏得过多了。但是，”他补充说，“我愿意更多地听到布鲁赫(Bruch)的D小调，维尼亚夫斯基第一协奏曲，康纳斯(Conus)协奏曲，斯波尔(Spohr)第八协奏曲以及布鲁赫的苏格兰幻想曲。”

当我问他能凭记忆立即背奏多少协奏曲时，他说：“我想所有重要的协奏曲都能。”于是我们开始按字母顺序记下了这些协奏曲：

巴赫的A小调和E大调

贝多芬

布鲁赫的G小调、D小调和苏格兰幻想曲

肖松(Chausson)

康纳斯

爱尔加(Elgar)

恩斯特(Ernst)

格拉祖诺夫(Glazounow)

哥德马克(Goldmark)

康歌(Korngold)

拉罗(Lalo)的西班牙交响曲

门德尔松

莫扎特的第四和第五

帕格尼尼

普罗轲菲耶夫(Prokofieff)的第一和第二

西贝柳斯(Sibelius)

柴可夫斯基

维俄当(Vieuxtemps)的第四和第五

沃尔顿(Walton)

维尼亚夫斯基的第一和第二

海菲兹还不时补充说:"当然,我还演奏某某、某某协奏曲。

"在这些协奏曲中,我喜欢以钢琴伴奏来演奏哥德马克协奏曲。沃尔顿协奏曲是献给我的作品,由我首次在美国演出。你知道,我非常的喜欢它。

"我想关于奏鸣曲的情况也是同样的。最重要的奏鸣曲我都能随时演奏。例如巴赫的六首无伴奏奏鸣曲和组曲我都非常喜欢。单就技术训练的角度来看,这些奏鸣曲的价值也是无限的,程度深的提琴家们应当更多地演奏它们,人们永远不会对它们感到厌烦的。"

我们还讨论了室内乐。海菲兹告诉我们,在两次旅行演出之间,他花许多时间演奏室内乐。"为的是真正的娱乐,"他笑了笑说,"职业是音乐,假日还是音乐。但是说实在的,讲起室内乐来,钢琴与小提琴演奏者之间要有真正的交流,这是非常重要的。大家都要在音乐上统一起来,服从于音乐,形成共同的音乐个性,汇成统一的声部!"

亚沙·海菲兹的演奏技巧随岁月的流逝而更加神妙、惊人;他极其敏锐的洞察力使乐曲的表现更加深刻、完美;他有着得天独厚的天赋。这些,使海菲兹的演奏显得更有生命,使海菲兹的艺术形象更为崇高了!

路易斯·考夫曼

(Louis Kaufman)

路易斯·考夫曼介绍的新作品的数量给人们深刻的印象。在我们会面以及听他演奏之前，对他的演奏曲目早就特别感兴趣了。他一直是美国和欧洲现代作曲家音乐作品的热情支持者。

“我一直在注视着新作品的问世，”他告诉我们说，“经常有许多新作品寄给我，让我检验。我一听到任何有趣的东西，就一定要把它搜寻出来。有一次，当我与钢琴家罗多夫·弗尔克斯涅（Rudolf Firkusny）一起灌唱片的时候，谈到了现代音乐和马蒂纳（Martinu）的作品。他告诉我，他新近介绍了马蒂纳的一些钢琴作品，这位作曲家还有一些不为人们所知的小提琴作品。”考夫曼笑着说，“这正是我需要知道的东西。于是，我一到纽约就立即去访问他。经过一段时间的研究之后，我决定介绍他的这些优秀作品中的一首——小提琴、弦乐、定音鼓和钢琴的室内协奏曲（Concerto da Camera），它于1949年首次在纽约演出，第二年又在巴黎演出。

“所有现代作品都使我感兴趣。”考夫曼继续热切地说，“对于其中的某些作品，我甚至非常崇拜！”

“你喜欢现代作品特别是美国作曲家作品中的哪些东西呢？”我问。

他回答说，“我喜欢美国音乐，特别是那些充满活力的作品。我羡慕那些把节奏处理得有力而迷人的美国作曲家。”

“你介绍的那些现代作品是不平常的，”我说，“你的处理方式也是很使人感兴趣的。”

“演奏现代作品可以给演奏者以更多创造性地表演的机会。当然，”考夫曼又说，“我指的是新作品。对一个演奏者来讲，新的现代作品可以使他形成自己的演奏风格。”

“当然，用传统的方式演奏我们的现代音乐，从美学观点来看是错误的。”塞达说。

考夫曼接着说：“我感到连演奏近代作曲家，如德彪西(Debussy)、勃拉姆斯(Brahms)和柴可夫斯基(Tschaikowsky)的作品，都不能采用传统的方式。”

“我们现在的听众是各种各样的。他们要求有新型的音乐，也要求有新的表演方式。”我补充说。

“当然是这样的。我们当然不能用演奏早期作曲家，如维瓦尔地（Vivaldi)、轲莱里(Corelli)等人作品的方式来演奏今天的作品，这里必须有真正的差别。靠手指机械动作演奏的方式，既不符合作曲家的要求，也背离了他们的风格和音乐内容。”

考夫曼微笑着说：“在我和钢琴家安妮特（Annette）共同录制的美国唱片集中，我打破了不少书本上的小提琴演奏规则。我也做了许多违反传统的事情。的确，我感到对待现代作品，使用纯粹正统的小提琴演奏方法是不能表现出它们的真正内容的。

“我们今天的音乐，要表现今天现实社会的本质。我们不得不反映我们自己的事情，甚至象当今时代的切实组成部份——我们的爵士乐队，南方土人的风俗，夜总会的咖啡，东南某地的唱诗班等。这些内容在我们的现代音乐中是存在着的。”

“我对已故的埃尔西·豪斯顿(Elsie Houston)很为崇敬。她

演唱的巴西民歌采用了一种非常奇异的方式，从歌唱的发声原理来看，可以说她的一些做法近乎暴行，但为了表现歌曲的内容，她所做的一切都是非常正确的。她大喊大叫，演唱四分之一音，然而她的歌唱是那样的动人，这表明她是一位伟大的艺术家。我认为一个真正好的音乐家，在某种意义上应当是一个有音乐才能的性格演员；一个真正好的表演者，应当在演奏时尽最大努力表现出作者和时代的风格。"

考夫曼先生是个热情的人，富于表情，举止适度。他继续说，"我认为艺术家们还应当承认舒曼(Schumann)与勃拉姆斯，德彪西与拉威尔(Ravel) 之间的细微差别。这些差别将会在演奏中表现出风格上的变化。

"年轻的音乐家应当更加深入地探讨不同时代的音乐。我甚至可以这样说，有的人应当每天少练一小时琴，把它用来研究音乐史，以及与那个时代有关的艺术。他们应当经常参观博物馆，研究当时哲学家们的思想及作曲家的哲学观点。所有这一切都有助于深入理解他们所演奏的作品，有助于他们对作品的再创作。"

我们访问过路易斯和安妮特·考夫曼许多次，见到了他们从世界各地旅行中得到的不少有趣的东西。他们对于现代美术，古代和现代雕刻的看法；对于每个国家各方面事物的生动评论引起我们很大的兴趣。

他们搜集了许多美国和法国的现代美术作品，也收藏了古代哥伦布以前和五百到二千年以前印度支那的雕刻。考夫曼说，"我相信我是'美国考古学会'中唯一的演奏提琴的成员。"

考夫曼以这个建议作为同我们讨论技术问题的序言："不管小提琴技术的新趋势是什么，年轻的提琴家们永远不应轻视基本训练的材料。一旦成功地通过了，每天只要花几分钟时间练

习技巧就成了。"

"对青年演奏者的曲目要求应该是大量的，"我说。

他同意我的意见。"也许还有许多练习曲没有被人们充分理解，可它们对于训练风格和乐感是极有用的。克尼兹尔(Kneisel)使用的一套贝里奥(Beriot)练习曲很有价值。还有维俄当(Vieuxtemps)和十九世纪九十年代德国小提琴家皮特里(Petri)的练习曲，法国人肖莱(Sauret)的一套非凡的练习曲，捷克人翁德尔契克(Ondricek)所写的一批著名的高难度的练习曲，以及恩斯特(Ernst)的真正训练手指的练习曲。在你学习了传统的学生阶段的练习材料之后，还应当把传统的优秀曲目和一些现代曲目中的有趣的片断拿来作为练习曲用。记得克尼兹尔曾警告我说：'注意你的手，有一点紧张就停下来！'他总是告诫学生们在任何需要手指伸张的地方，都不要使手紧张。"

"考夫曼先生，根据我在小提琴比赛中担任评判工作的经验，我感到他们的问题不在于缺少基本训练，而是缺少把学到的原则运用到日常练习中去的能力。"

"我认为在没有把手指活动开来，没有使手指尽可能柔软之前，就去练习困难的乐句是不聪明的。有时用慢速度练几个音阶和琶音，然后拉四个八度的音阶，就可以把手指活动开了。慢练是很重要的，它不只是为了音准，而且给你非常好的机会去进行分析。不幸得很，许多演奏者练琴是为了一种自我陶醉，根本没有想到分析。"

我们希望他在这一点上讲得详细一点。

"概括地说，所谓分析就是从技巧、发音、风格三个方面去进行思考，把这三者平衡起来。当然，它们是互相关联的。提琴家必须将这些不同的方面统一起来。

"指法就是个具体的例子。好的指法不仅要从技术角度做

到省力，还要看它是否能正确地表现乐句，是否符合作者的风格。”

“这当然需要进行深入的研究。”

“当然，就拿换把来说吧，它不只是简单地由一个把位换到另一个把位的问题，每个换把都要处理得妥当。换把对旋律的表现具有重大的意义。每个换把都要用放大的办法来确定它应当拉得多快，才能适合所演奏的乐句的性质。除了从速度方面来研究换把之外，还应当从力度方面来研究它。

“旋律的或歌唱性的乐句也应当用放大的办法来分析研究，以便找到每个音的正确揉音方法，和确定不同强度的换把。肯定地讲，某些音需要揉得快一点，而另一些则应慢一点。

“不幸的是，年青人没有学会象分析技巧性乐句一样地分析歌唱性乐句，否则一定会产生更好的音乐家！

“我认为青年音乐家应当学会象练习困难的技巧性乐句一样地练习旋律性乐句。使用这种方法，音乐表演就会成为一种更严格的科学，就可以使我们的演奏非常自然。每个乐句、每个音符都应该从技术和美学的角度进行处理，”他坚持说。

“我一直感到歌唱艺术与弦乐演奏之间有着密切的关系，弦乐演奏者要细心地分析那些伟大歌唱家的表演艺术。嗓子是最高级的乐器，是所有乐器中的皇帝和皇后。所有大师的音乐作品都应当从声乐的角度进行处理，而不能只看作是某件乐器的音乐。在演奏一首作品时，越是把它处理得声乐化，就越是接近真正的音乐艺术，就会很快感受到一个简单的旋律可以表现出深刻的思想内容。”

“让我更具体地讲一讲发音问题。我常常感到在演奏那些抒情的、歌唱性的乐句时，左手固定地使用通常认为正确的姿势并不总是合适的。手指最有利于发音的部位是它的肌肉部份，

而不一定是指尖。人们在演奏技巧性强的乐句时才使用指尖，以便使它发挥最大的效能。要通过调节手指在弦上的角度来控制声音，手指略微放平一些有助于取得某种优美的音色。”

当我们开始讨论关于小提琴制作这一迷人的问题时，考夫曼先生说，“我经常听人们说，自从克莱蒙纳(Cremona)的制作者们去世以后，小提琴制作这门伟大而崇高的艺术也就完结了。对此我一直不能理解。我个人的经验和我的认真观察使我坚信，小提琴制作的艺术远远没有完结。

“我用过并十分赞赏出于现代制作者之手的小提琴，它们的音质和工艺都是极好的。我宁愿用一只优质的现代小提琴演奏(所谓现代是指最近的五十年)，而不愿意使用一些经过多次修理和长时间磨损，已经变了形的老琴。即使是过去大师们的天才制品，它们的声音和反应也已很少是原制作者所赋予的了。”

“某些类型的琴在公开演奏时已经不大使用了。就我所知，现在已经没有人在音乐会上使用玛吉尼(Maggini)、斯泰诺(Stainer)等人的琴了，甚至连阿玛蒂(Amati)所做的琴也非常少见。我在这里只不过举了很少几位名家的名字。时代的趋势很自然地倾向于热衷斯特拉地瓦利(Stradivari)小提琴，特别是他后期的作品，瓜内利·德尔·吉苏(Guarnerius del Gesù)大型琴以及瓜达尼尼(Guadagnini)和加里安诺(Gagliano)家族的小提琴。后来的提琴制作者如斯托里昂尼(Storioni)、帕雷森达(Pressenda)和罗卡(Rocca)等人的作品越来越受到现代提琴家们的重视。

“我一直认为我们国家拥有许多优秀的现代提琴制作家。意大利可以为他们一些现代的提琴制作家而骄傲，如比西阿奇(Bisiach)、安东尼阿吉(Antoniazzi)、法格诺拉(Fagnola)、斯卡拉姆佩拉(Scarampella)、欧当尼(Oddone)、费奥雷尼(Fio-

rini)、戴干尼（Degani)、波斯蒂格诺尼（Postiglione）和佩德拉基尼(Pedrazzini)等，他们制作了许多优秀的小提琴，这些乐器的音质是很值得我们研究的。假如我们愿意耐心地、不厌其烦地将它们拉上好几年，并且请著名的制作家把琴的性能调整在最好的状态，我们就会有一把越来越完美的小提琴。

“这些小提琴只是现代优秀产品的一小部份。”他说，“我确实感到要想复制一只具有固有的良好音质的克莱蒙纳老琴是不可能的。而现存的这些老琴又必定要从世界上消失。因此，今后的提琴家无疑应当转向新琴。我认为许多现代制作家，不管是意大利的、还是其他国家的，都已经掌握了他们著名先辈们的最好制琴方法。”

考夫曼接着说，“认为音乐会的演奏家必需要有一把斯特拉地或瓜内利琴的传统看法是错误的。约阿希姆（Joachim)是用一把瓜达尼尼琴取得最早成功的；帕格尼尼的学生西伏里（Sivori)公开演奏时用的是一把帕格尼尼给他的维柳姆（Vuillaume）琴，这是根据帕格尼尼自己的瓜内利琴仿造的；伊萨依(Ysaye）最初也是使用瓜达尼尼取胜的；克莱斯勒（Kreisler)是以加里安诺开始他的事业的；海菲兹(Heifetz)在纽约首次演出和录制唱片时用的是托诺尼(Tononi)小提琴；弗朗西斯卡蒂(Zino Francescatti)在美国首次演出用的是圣·赛拉芬(Sanctus Seraphin)；蒂博（Thibaud）用贝尔巩济(Bergonzi)取得了他的大部份胜利。”

他继续说：“法国著名弦乐四重奏的第一小提琴卡贝（Capet)用的是由法国现代提琴制作家海尔（Hel）的琴；埃内斯库(Enesco)也曾用过现代的法国琴……”

考夫曼忠于现代作品，他和安耐特一起介绍过许多现代曲目，录制了许多现代音乐，仅就迷人的“美国唱片集”而言，就包

括有美国当代作曲家科普兰（Copland）、马克布赖德（McBride）、斯蒂尔（Still）、特里格斯（Triggs）和霍尔姆（Holm）等人的小提琴和钢琴作品，他们的写作范围包括圣歌、肯塔基山的赞歌、布鲁斯、摇摆舞和爵士音乐等。

考夫曼先生接受过一大批新作品由他首次演出，下面是考夫曼在组约首次演出的作品：

欧内斯特·托切（Ernest Toch）——第二小提琴奏鸣曲；

罗伯特·拉赛尔·贝内特（Robert Russell Bennett，献给考夫曼，并由考夫曼通过哥伦比亚广播公司首次演出）——A大调小提琴协奏曲；

罗伯特·拉赛尔·贝内特——小提琴和钢琴组曲（根据爵士歌曲改写的五首练习曲）；

达赖厄斯·米育（Darius Milhaud）——青年小协奏曲；

博汉斯拉夫·马蒂纳（Bohuslav Martinu）——摄像机协奏曲（小提琴和钢琴）；

威廉·格兰特·斯蒂尔（William Grant Still）——青春园地；

利奥·尼普尔（Leo Knipper）——第二小提琴协奏曲；

卡马格·瓜尼里（Carmargo Guarnieri）——旋律之一；

威廉·格兰特·斯蒂尔（献给考夫曼）——小提琴和乐队组曲；

卡马格·瓜尼里——第二小提琴和钢琴奏鸣曲；

查尔斯·艾夫斯（Charles Ives）——小提琴和钢琴小

奏鸣曲；

盖尔·库比克(Gail Kubik)——小提琴和钢琴小奏鸣曲；

弗雷德里克·德利斯(Frederick Delius)——第一小提琴奏鸣曲；

威廉·格兰特·斯蒂尔——小提琴和乐队的牧歌；

威廉·格兰特·斯蒂尔(献给考夫曼)——用民间旋律写的两首练习曲；

艾伦·科普兰(Aaron Copland)——牧人的舞会；

罗伯特·拉赛尔·贝内特——阿列曼德舞曲；

哈罗德·特里格斯(Harold Triggs，献给考夫曼)——挽歌和撒马尔罕美丽少女的飞翔；

罗伯特·麦克布赖德(献给考夫曼)——用即兴爵士乐写的抒情曲和托卡塔；

埃弗雷特·赫尔姆(Everett Helm，献给考夫曼)——两首黑人圣歌；

哈罗德·特里格斯(献给考夫曼)——巴西的舞蹈（桑巴)；

由考夫曼通过哥伦比亚广播公司首次演出的维瓦尔地小提琴和乐队协奏曲四首(四季)。

作曲家科普兰、托切、米育、贝内特同他一起录制了他们自己的作品，这无疑是对他的艺术才能给予的一种特殊的赞誉。

考夫曼先生近年来录制了约五十套唱片，从而创造了历史新纪录。他曾经为音乐厅协会、卡比托、德里丰根、坦波、沃克斯、里拉等唱片公司录了音。在此期间，考夫曼灌制了安东尼

奥·维瓦尔地(Antonio Vivaldi)作品8的全套十二部协奏曲。通常被称为《四季》的前四首获得了1950年法国大奖，这是美国人第一次获得这项国际比赛的优胜。考夫曼的录音曲目范围很广，包括由作者亲自指挥法国国家交响乐团协奏的米豪第二协奏曲到哈恰图良(Khachaturian)、巴赫、台尔曼(Telemen)、圣-桑和维瓦尔地的协奏曲，还有美国自己的作曲家塞缪尔·巴伯(Samuel Barber)的作品，以及德利斯、拉威尔(Ravel)、马蒂纳、柴可夫斯基、莱斯庇基(Resphigi)、瓜尼里、昆西·波特(Quincy Porter)、艾伦·科普兰、罗伯特·拉塞尔·贝内特、亨德米斯(Hindemith)、普朗克(Poulenc)和舒曼等人的奏鸣曲和三重奏。上面提到过的"美国唱片集"得到全世界的普遍好评。

"我们对我们这个时代的音乐欠下了一笔帐，"考夫曼非常认真地说，"我们应当经常地、而不是偶然地演奏我们时代的音乐。把这些作品介绍给听众，不断提高他们的欣赏水平，是演奏家的责任。让时间来检验哪些作品是真正有价值的。而要做到这一点，首先就得让听众听到这些作品！"考夫曼合乎逻辑地讲述了这样做的道理。

"我们应当象演奏那些公认为优秀的协奏曲一样，非常热心和认真地练好这些现代作品。"他劝告说。

"一场音乐会为什么不能以一个新作品开始，以一个古典作品结束呢？如果要使节目保持平衡，这样不就是平衡吗？而现在的节目单大多以古典乐曲开始，然后是浪漫派的，最后才以屈尊俯就的态度抛出一个现代作品来结束！"

这位艺术家具有一种坚定不移的严肃性。

考夫曼生于美国俄勒冈州波特兰市，年幼时随家到了罗马尼亚。在那里，这个五岁的孩子第一次表现出对音乐的爱好，并

且接受了小提琴的基本课程。回到波特兰市以后，他重新学习小提琴，由当地的教师教他，包括一位伊萨依过去的学生。考夫曼十三岁来到纽约，在音乐艺术学院跟克尼兹尔(Franz Kneisel)学习，并在那里获奖毕业。1927年他获得1000美元的洛布(Loeb)奖，次年又获瑙姆伯格(Naumberg)奖。就在这一个季度，年轻的艺术家在市政大厅首次登台演奏，取得了成功。接着，他就以独奏家的身分旅行演出于美国和欧洲。随后，他又投身于电影配音工作，通过这一影响深远的媒介，考夫曼充份发挥了他卓越的艺术技巧。

1946年，通过全国性的投票，考夫曼荣获《音乐快报》颁发的"本年度电影音乐器乐独奏最佳奖"。他演奏的音乐是康歌(Erich Korngold)的《人的奴役》。

路易斯·考夫曼不仅对现代音乐有所建树，对过去的音乐同样有所贡献。1949年，他在欧洲旅行演出期间，曾经全神贯注地寻找17世纪作曲家安东尼奥·维瓦尔地的八首遗失的协奏曲总谱。这八首协奏曲包括在维瓦尔地作品第8号的十二部协奏曲之中，被人们称为《四季》的前四首协奏曲，考夫曼为"音乐厅协会"录制了唱片。这套唱片的获奖，更促使他去寻找另外八部失掉的协奏曲。他从巴黎、米兰、都灵、威尼斯，一直到荷兰的阿姆斯特丹，到处搜索，最后终于在布鲁塞尔皇家音乐院图书馆珍藏的五卷古老的版本中找到了它们。

考夫曼回到美国以后，发现这并不是唯一可得的版本。这一珍贵的版本在世界上大约还有五个副本，而欧洲的权威们对这些副本竟一无所知，他们对他发现的这八部协奏曲极为称赞。现在，这八部协奏曲已经补充到维瓦尔地的总谱中去了，其中六首已经由考夫曼在美国举行的第一次维瓦尔地音乐节上献给了听众。这次演出是在市政大厅音乐委员会的主持下，于1950

年4月25日和5月9日在纽约市政大厅举行的。

1950年10月21日在巴黎举行的音乐会是演奏这一套珍贵音乐作品的最高潮。作品第8号的十二部协奏曲分成三组演出，每组四部，当中有两次休息。这次十二部协奏曲的连续演出，获得了长达12分钟的喝采，以至考夫曼不得不把第十二协奏曲的最后一个乐章重奏了一遍，它又引起了另一次的欢呼，直到剧场的灯亮了才结束。维瓦尔地的这套小提琴协奏曲已经由法国国家广播电台于1951年1月1日录了音。

考夫曼已成为他在美国和欧洲演奏的那些曲目的权威演奏者。他为其中许多作品录了音，并不断地在寻找新作品来丰富他的曲目。他所使用的1775年由瓜达尼尼制作的小提琴的声音，是许多听众所熟悉的。

安妮特·考夫曼(Annette Kaufman)也是一位优秀的音乐家，经常同她的丈夫一起旅行演出。她具有热情的性格，为她丈夫的理想贡献了自己的一切。作为考夫曼的钢琴伴奏，她具有卓越的艺术造诣，是一位出色的合作者。

弗里茨·克莱斯勒

(Fritz Kreisler)

我们才和弗里茨·克莱斯勒谈了几分钟话，就了解到他的许多情况。我们要求同他讨论小提琴演奏的技术问题，可是他说，“我不太愿意谈论技术问题。我有许多感受，有许多话要讲，我很希望能利用这个机会说一说。已经有许多优秀的提琴家从科学的角度讨论了小提琴这门艺术。所以我想从人的角度来谈谈小提琴的演奏问题。”

他说，“看到今天有这么多的年轻人学习音乐，我很高兴。但这里也有不少错误的东西，使我感到惋惜的是人们过多强调了生理动作的重复练习，而对练习中使用头脑控制这一点却重视不够。肌肉的技巧不完全是发展肌肉本身的事情，而且是使用头脑的问题。

“就我个人来讲，我是经常在旅行的火车上背谱的，有时背的是某些重要的协奏曲。我往往只作很少的预备练习就演奏一部作品。许多人如果从小就训练头脑的话，他们也能做到这一点的，而且长大后能去掉胆怯和害羞。”

克莱斯勒继续说，“我背谱子就好象在头脑中刻唱片一样，一旦刻成了，许多年都可以拿出来使用。有时我头脑中的唱片，也会因一些灰尘之类的东西而变得模糊起来，于是我就把它拿

出来打扫一下又放回去，以备随时拿出来使用。”

他进一步说明他的想法：“这就象打枪一样，你要先找到目标，举起手枪，把手指放在扳机上，轻轻一扳，子弹就打出去了。演奏乐器也是同样的原理，你应当事先想好这个音，而不是拉到这个音时才想到它，更不能事后才想到它。肌肉作好准备，动作的概念要精确而清晰，头脑一指挥，手上就做出来了。如果象现在广泛流行的把技巧看成训练肌肉的机械动作，那的确是非常有害的，稍微一疲劳，有一点紧张，某一块肌肉失去控制，那你就走投无路了。”

他想了想刚才所说的话，然后把头脑控制与发展肌肉两者之间的关系概括成这样一句话：“……技巧实际上是一种脑力活动。”

他严肃地从椅子上站起来，向我们叙说了一段非凡的经历：“我从来没有想到竟然有这样一天，对我上述信念进行了如此严酷的考验。你知道，不久前一辆车子把我撞到了，使我几天昏迷不醒，处在死亡的边缘，连医生也不敢肯定当我恢复知觉以后会成什么样子。

“然而，不久又到了我要拉琴的日子。当我第一次把琴拿在手中，我的妻子非常担心。我望着我的手指，它们都僵硬了，因为好久没有动弹了。但是，我拉琴的愿望非常强烈，我对自己说，这些手指是我的奴隶，而我是它们的主人。于是我命令它们动起来，命令它们演奏。”说到这里，他的脸上流露出了无法抑制的内心喜悦！

他说，“啊！它们真的拉起来了！”

“克莱斯勒先生，我们非常想知道你在旅行演出期间是怎样安排练琴的，以及在两次旅行演出的中间花多少时间进行练习？”

他说，“坦率地讲，我最不适合回答这个问题，因为我从来不练习。从目前大家所谓的‘练习’这个意义上讲，可以说我这辈子从来就没有练习过。我只有在自己感到需要的时候才练习。我认为任何事情关键在于开动脑筋。你思考一段音乐，并且明确怎样去演奏它，这是最重要的。就象士兵一样——士兵在打仗之前并不需要练习。

“至于手指，”他抬起手来说，“很简单，我们所要做的事情就是把它们放在热水中泡一泡，使它们柔软、暖和。我知道所有伟大的人物都练习得很少。他们善于思考。伊萨依(Ysaye)演奏得比谁都美，但是他并不注重音符的本身，而只想演奏出它的崇高内容。

“现在人们只关心一天练几个小时琴，这是多么遗憾的事呀！当埃尔加(Elgar)把他的协奏曲给我的时候，我连指板都没有碰一下，然而我却花了六个小时，思考其中一个我可以加以改进的乐句。”

为了证明他的观点，克莱斯勒列举了另一位艺术家的事：“很久以前的一个下午，我碰到了古别立克(Kubelik)①，他焦急不安地对我说，‘帮帮我的忙吧！今天晚上我有一场音乐会，我已经练了十二个小时，手指都练出血来了。’我就问他，‘你为什么要这样做呢？’当然，他那天晚上的演出技术是完美的，然而在音乐上却是一张白纸！”

大家都知道克莱斯勒非常喜欢孩子，他为鼓励有才能的孩子学琴而花了大量心血。有一次，他应邀主持新泽西格里菲思(Griffith)音乐基金会青年艺术家年度授奖仪式，那次获奖的恰好是我们的儿子。当时，我们的小迈克尔(Michael)只有十岁，克莱斯勒花了很长时间同他谈话，充满感情地给了许多令人

① 舍夫契克(Sevcik)的著名学生——译者。

难忘的劝告。他说："你有很多朋友吗？长大成人要有勇气、有耐力啊！"然后他又转向我们说："他有一个非常聪敏的面孔，很有诗意。但是潜伏着某种危险，让我用故事来说明我的意思，来，让我们坐下来！

"不久以前，"他对我们说，"我去听纽约爱乐乐团的音乐会，由海菲兹（Heifetz）演奏门德尔松的小提琴协奏曲，声音很美。从各方面来看，演奏都是很成熟的。我的妻子在我旁边，听到这样的演奏我们都很兴奋。然而我们边上有位妇女，带着一个男孩子，从他们简短而激动的谈话中可以看出，孩子是拉小提琴的。

"演出结束了，这位妇女对她的孩子说：'拉得很精彩吧！'可是孩子却回答：'啊！我可以拉得更快！'"克莱斯勒严肃地摇了摇头说："从这件事情我们可以学到什么呢？我们可以看到这位年轻人在对待艺术的态度上存在着严重错误，他缺少对待艺术的某种崇高态度。这个孩子所抱的这种不可救药的态度，使他在艺术上几乎不可能成熟起来。"接着他又说，"这件事情给了我深刻的印象。我想了很久，难道速度就这么值钱么？

"我一直感到孩子们应当尽可能早地接触好的音乐，因为我们的音乐爱好是在年轻时形成的。当我们年纪大了以后，就会对青年时代熟悉的音乐环境留下美好的印象。音乐可以培养人们的个性，帮助人们战胜今后生活中的逆境。因此，青年人应当在良好的音乐环境中成长。

"我们再来谈谈小迈克尔。让我重复一遍，伟大的艺术家所追求的目标不是精通技术。速度也决不应该是长期追求的音乐的目的。虽然速度是很吸引人的，可是人们最终还是会丢开它的。

"让他去认识大自然，让他到大自然的怀抱中去吧，去倾听世界上最美好的歌——森林之歌！"

克莱斯勒喜欢几个小时地漫步在树林中。他在一阵紧张的工作之后，不是从看书、看画或他的琴上得到休息，而是大自然使他恢复失去的精力。接下来，克莱斯勒把话题转到他的小提琴上。

"你知道小提琴对我来讲意味着什么？一个音乐家，演奏就是他的义务。假如我有什么过错，人们不赞美我的演奏；假如我的演奏得不到报酬，没有人理解，我还是要拉我的小提琴。我将象许多人为了信仰而勇敢地面对牢房一样，我也会冒坐牢的危险而去拉琴。"他回忆在巴黎的时候，许多杰出的音乐家为了爱好室内乐，常常在音乐会之余聚集在一起的情景。"我多次同伊萨依、蒂博(Thibaud)、埃内斯库等人相聚。我们在一起不是打桥牌，不是打网球，不是喝酒，而是演奏音乐！"他非常激动地说，"一个音乐家的嗜好就是他的艺术。在艺术中他们得到了上帝的祝福！"这时，克莱斯勒的眼中充满了温柔的神情，他断言："因为我拉小提琴，所以我才是克莱斯勒，我坚信这一点。"

克莱斯勒的寿命很长，一直活到80多岁。他除了作为音乐事业的献身者外，还曾在1889年放弃音乐去学医，有条不紊地从事科学研究工作。十年以后的1899年，他又拿起了小提琴，以惊人的成绩重新出现在舞台上。以后，他的一生几乎全部献给了音乐！

尽管克莱斯勒一时离开过音乐事业，但他除了是一位杰出的小提琴家之外，还是优秀的大提琴、中提琴、钢琴和六弦琴的演奏者。克莱斯勒还善于作曲和绘画，并且能用七种文字写作。他还是珍贵手稿和美术作品的收藏者，特别是优秀小提琴的收藏者……。

无论在什么时候和什么地方与克莱斯勒谈话，都会受他的感染而把世界上的其它事情都忘掉。在一次音乐会开始之前，

我们同他谈论一件有趣的事情，休息的时候我们又继续谈。灯光暗下来了，应当上台演奏了，他的伴奏已经准备好了乐谱，可是他还在同我们谈，灯光又重新亮了起来。最后在他伴奏的催促下，我轻轻地推着他，这才一边谈一边走向舞台的入口。灯光再次暗了下来。当他走上舞台之后，又以他那无与伦比的、庄重的艺术家风度，手持提琴开始演奏了！

克莱斯勒深受朋友们的热爱，他对朋友也忠贞不渝。他的朋友卡尔·莱姆森(Carl Lamson)是他的钢琴伴奏，终身伴随着他。我亲自感受过克莱斯勒对朋友的深厚感情。在他小时的好友弗朗兹·克尼兹尔（Franz Kneisel）的葬礼那天，扶棺的就是克莱斯勒和克尼兹尔四重奏团的著名中提琴家路易斯·斯维辛斯基(Louis Svecenski)。在我扶斯维辛斯基上楼的时候，克莱斯勒经过我们面前，我看到他满脸泪水，痛哭失声。当他们出来护送棺材的时候，他也边走边哭着。

克莱斯勒的家庭非常适合一个音乐家的成长。他的父亲是个医生，又是非常好的大提琴家。兄弟叫雨果(Hugo)，也是个优秀的音乐家，一直到死都是音乐会的演员。晚上，克莱斯勒的家里经常举行精彩的室内乐演奏，维也纳最大的药房经理和警察局长都是积极的参加者。这样的家庭在维也纳绝对不是独一无二的。正是在这样的家庭中，六岁的天才才会大胆地要求："让我也参加演奏吧！"

克莱斯勒也曾象许多其他小孩一样，找出种种办法来逃避那些至今仍被许多人所接受的大量手指练习和运弓练习。但是他运用头脑的能力肯定补偿了他所缺少的老式的练习，因为他取得的进步是非常惊人的。

克莱斯勒七岁在他的家乡维也纳首次公开演出。虽然他当时年龄太小，但还是被维也纳音乐学院批准入学(那里的入学年

龄一直是14岁)，成为汉姆斯伯格(Hellemsberger)的学生。他十岁到法国巴黎音乐学院跟马萨尔特(Massart)学琴。两年以后，十二岁的克莱斯勒在音乐学院获得罗马大奖。他胜过四十个比他年长的竞争者，获得第一名。

1888年，克莱斯勒回到了维也纳，准备与著名钢琴家莫里茨·罗森塔尔(Moritz Rosenthal)合作进行巡回演出。他们两位在美国的旅行受到了极大欢迎。直至1899年，克莱斯勒才第二次访问美国。脱离音乐生涯10年之后，在这里重返音乐会舞台可是件极不寻常的事情。在这期间他从事于医学，并在军队中服务过。

听众再次被克莱斯勒的琴声、他的风格、他的坚强个性所迷住。他演奏得优美、纯净，充满了感情。听这位天才的演奏纯粹是一种享受。

克莱斯勒的演奏总是令人难忘的。有一次，塞达和普利姆罗斯的母亲玛格丽特·普利姆罗斯(Margaret Primrose)一起吃午饭，马格丽特刚参加了爱丁堡音乐节(Edinburgh Festival)，从英国伦敦回来。我们聚在一起又几乎是不可避免地谈起了克莱斯勒。玛格丽特说，"我还可以回忆起大约30年前第一次在布拉格普尔(Blackpool)听克莱斯勒演奏的情况。我们在台下等他出场，不一会儿他出来了。我舒适地坐到椅子上，转身对我的丈夫说：'你知道，我准会非常喜欢他的演奏的，我想我一定会的。'"

塞达问她："普利姆罗斯太太，您怎么知道您会喜欢他的演奏呢？"

"啊！"她愉快地说，"我喜欢他的风度，他出场时的样子，持琴，以及演奏时站立的姿势。我一看就知道他一定拉得很好。我猜对了，他拉得美极了！"

几年前，我们听了克莱斯勒自己改编并演奏的柴可夫斯基协奏曲。我们觉得他改编的许多地方非常有趣，很想同他讨论一下这个协奏曲。

他说："我所做的事情就是把它改得更符合实际演奏的需要。你们知道这是个很好的协奏曲，它和柴可夫斯基的其它作品一样富于旋律性。原作品的第一乐章几乎没有什么结构，缺少逻辑的发展。因此我的第一件事是使它在音乐上更易于接受，在结构上给以更多的设计。

"第一段我删掉了觉得冗长乏味的乐队部份。中段除主题的变奏有点技术性的变动，以及最后几个小节的改动外，保留了原来的样子。

"就华彩乐段来讲，我们在编写与删减上有更大的自由。我保留了原来华彩乐段的三分之二，它还是无伴奏的华彩乐段，但是写成了展开部的形式。按照我改写的华彩乐段，它直接进入到第二主题。遗憾的是我删去了很美的八个小节，但是它和协奏曲本身确实没有联系，所以我认为这样做是对的。整个第一乐章在配器上还有一点小的改动。其它都保持原样。"

"你把第二乐章也改了，是吗？"

"是的，改了。这是极为精彩的一个乐章，只是当中也有一个乐队的段落使人感觉厌烦。它的目的是作为转调的过渡，但采用了费力的方法。从G大调转到D大调，这本是一个很方便的转调。可能正是由于这个原因，柴可夫斯基才花了很大的努力想避免它的简单性。这样做就使这个乐章结束得很不自然。因此我把乐队的段落删去了，只用两个和弦就进入第三乐章。目的只是去掉这令人不舒服的兜圈子的过渡乐句。"

每个演奏者都根据自己的想法，把第三乐章中的一、两个地方删去，这已经是大家习惯了的事情。克莱斯勒就自己对这个

乐章的修改介绍说："我在配器方面作了一些小的删节和改动，而我真正不喜欢的是它突然的结束。花了很大力气把音乐推上了高潮，可是突然就完了。"

"多年以前，我演出了这部协奏曲，音乐会之后，我碰到柴可夫斯基的朋友作曲家居伊(Cesar Cui)，他兴奋地告诉我说，'你知道吗，柴可夫斯基为这部协奏曲写了另外一个完全不同的结尾。令人难以置信的是，他所以没有用那个结尾只是因为一些朋友告诉他，那个结尾太象另一部著名协奏曲了。我知道柴可夫斯基打算再写一个新的结尾，但是他对自己写出来的东西都不满意。后来他失望了，把手一摊，就让这部协奏曲不了了之！"

我说："这倒是非常有趣的材料。"

"是很有趣。我虽然没有能证实这个故事的真实性，但是事实告诉我它是可信的。我知道奥尔（Leopold Auer）从来没有听到过上面所说的那个结尾。"

我告诉克莱斯勒，在我跟奥尔学琴的时候，他曾经多次告诉我有关这部协奏曲结尾的一些趣事，但是从来没有讲起过那个第一次写的结尾。

克莱斯勒总结说："我并不认为我的改编影响了柴可夫斯基这部作品的完整性，许多地方都没有改动。我改编的目的主要是为自己演奏，而不是别的原因。"

克莱斯勒自己创作了大量乐曲，不仅有很具特色、深受欢迎的小提琴曲，而且还有钢琴、室内乐、轻歌剧及乐队的作品。他还把自己的作品改编成其它乐器的曲子，如《爱的欢乐》、《维也纳随想曲》、《美丽的罗斯玛利》、《恋歌》等。别人也改编他的作品，但他决不让别人改编他的作品以后，未经他的同意就出售。

克莱斯勒还改编了大量十八、十九世纪轲莱里（Corelli）塔尔梯尼(Tartini)、帕格尼尼(Paganini)、帕尔蒂尼(Poldini)、帕

岱莱夫斯基 (Paderewski)、舒曼 (Schumann)、格拉那多斯 (Granados) 等人的作品。他的演奏曲目几乎包括十七世纪以来所有好的作品。

当然，克莱斯勒通过他的作品，对小提琴艺术作出了重大的贡献。这无疑是由于他抒情的天赋和对乐器本身的极好的了解。

作为小提琴家的克莱斯勒对钢琴也有高度修养。大约在五十年前发生过这样一件事：克莱斯勒同一个伦敦的交响乐队约定演出门德尔松小提奏协奏曲。经过通宵旅行他准时赶来排练了，但是却没有把琴带来，我们可以想象乐队指挥和队员会有怎样的反应。然而令人吃惊的是克莱斯勒坐到了钢琴前面，请乐队进行完整的排练，他用钢琴清晰地表示出当晚演奏的要求。结果竟使这场演出合作得极为美好。

克莱斯勒虽然跟许多优秀教师学过琴，但他自己对教小提琴却毫无兴趣。许多著名的提琴家来找他学琴，他总是巧妙地回避了。

曾经有过一次众所周知的例外，事情是这样的：在一次谈话中他对朋友们讲，他一生都没有从事过教学活动，但接着又说，"我说我从来没有教过学生吗？我教过的。你们不要相信我从来没有教过学生，认为我在教学方面没有做过认真的努力。我努力过。"他半开玩笑地说，"我有过一个学生，只有过一个学生，这是许多年以前的事了。这个学生是从费城来的，她开始跟我学琴的时候拉得不怎么样，可我不得不承认，"克莱斯勒眼中闪烁出机智的光芒，"当我教了她一段时期之后她拉得更糟了。"

克莱斯勒一生喜欢收藏珍贵的乐器。有些乐器他只保留很短的时间就换掉了，有的干脆卖了，有的则收藏很长时间。

他所收藏的每把小提琴的历史，本身就是件颇为有趣的事。

他的第一把小提琴是玩具小提琴，是他四岁时得到的礼物。小克莱斯勒非常认真地拉这把琴,显示了他在这方面的内在能量，这就促使他父亲为他搞了把好琴，并为他请了老师。

当克莱斯勒进了维也纳音乐学院，他的朋友为他提供了一把维也纳西尔(Thir)制作的优质小提琴，他就是用这把琴获得金质奖章的。他在巴黎音乐学院学习时，用的是朋友送给他的一把3/4的阿玛蒂(Amati)小提琴，一直到他因获奖而得到优秀的法国干德与伯纳德 (Gand & Bernadel) 小提琴为止。从那时起,法国小提琴制作家干德在弦乐器制作学院作出规定：凡获得罗马大奖的人,都赠予一把干德与伯纳德小提琴,并且用金字把获奖者的名字刻在琴的边板上。

作为罗马大奖获得者在罗马学习了四年之后，克莱斯勒的父亲给了他一把格兰西诺(Grancino)小提琴。这把琴他用了八年，后来有位朋友又给了他一把令人羡慕的加里安诺(Gagliano)小提琴。1889年，克莱斯勒与著名钢琴家罗森塔尔首次来美国演出时,就是用这把加里安诺琴征服听众的。十年之后,他重返音乐舞台时用的还是这把琴，并一直用了十六年之久。直到1905年左右，他从伦敦哈特(Hart)那里得到一把1737年制作的精美的瓜内利·德尔·吉苏(Guarneri del Gesù)小提琴，克莱斯勒一直将它保存到1917年，然后卖给了一个美国的业余小提琴家。这个人在1925年又把它转卖给鲁道夫·沃利策(Rudolph Wurlitzer)公司,此琴现在的去处不详。

1725年制作的斯特拉地瓦利(Stradivari)小提琴,也就是所谓的格莱维利(Greville)小提琴,他只保存了很短的时间。

十八世纪初期，格莱维利家族的一个成员把这把琴从克莱蒙纳(Cremona)带到英国,一个名叫约翰·贝特斯(John Betts)的伦敦商人买了它，并于1812年转卖给斯托哈特(Stothart)上

校。后来，这把琴又从斯托哈特家族传到乔治·哈特（George Hart）手中。1879年，康涅狄格州哈特福德市（Hartford）的美国收藏家霍利（R. D. Hawley）从哈特那里买得了它。十年后，纽约的亚当斯（Edward D.Adams）又成了它的主人。1908年克莱斯勒从亚当斯家族中购买了这把琴，它就暂时成了克莱斯勒的财产。那年，肯普顿·亚当斯（Kempton Adams）写下了关于这把琴的历史的专著，他给克莱斯勒的献辞是：

致弗里茨·克莱斯勒：

在木壳里沉睡着音乐的灵魂，
直到大师的魔力来把它唤醒；
只消多感的心灵把它轻轻触动，
无比美妙的琴韵如珠落泉涌。

塞缪尔·罗杰斯——《人生》

两年以后，1910年的一天，当克莱斯勒在芝加哥的时候，弗里曼（Jay C. Freeman）先生买下了这把斯特拉地小提琴，使它成为里昂和希利（Lyon & Healy）公司的收藏品。据说这把琴的新主人是来自芝加哥北岸的一位著名的音乐资助人。

1908年，克莱斯勒先生还得到另一把1733年制作的斯特拉地小提琴。这把琴从十八世纪初期起保存在一个法国家族当中，克莱斯勒保留它直到1934年。这一年，他又碰到另外一把别名为陈腐的阿默斯特（Amherst）老爷的斯特拉地琴，它制作于1734年，克莱斯勒在英国希尔（Hill）公司看到这把琴之后非常喜欢，就拿1733年的那把斯特拉地琴换了。1733年的那把琴后来由胡伯曼（Bronislaw Huberman）买去了。克莱斯勒把这个“阿默斯特老爷”保存了很多年，直到1946年才卖给了沃利策公司。

克莱斯勒很欣赏他的一把由维柳姆（Vuillame）根据优秀的

瓜内利仿造的小提琴。他在1946年同爱乐乐团历史性地演出门德尔松协奏曲，并由电台向亿万人民广播的，用的就是这把瓜内利琴。克莱斯勒有时也用一把十八世纪的小提琴，它是1720年由帕克(Daniel Parker)在伦敦制造的。帕克是英国第一个仿造斯特拉地琴的巧匠。

克莱斯勒搜集的小提琴中偶尔也包括一些不是名家制作的琴，但是克莱斯勒也很喜欢它们。这些琴很可能因为曾经属于克莱斯勒，因而在今后的年代中变得更加值钱。

克莱斯勒有他自己独特的勇气，这是每一个与他接触过的人都可以感受到的。在1942年那次严重的车祸后不久，他如约去履行为美国无线电公司(RCA)录音的合同。当他突然出现在录音室的话筒前时，正在调弦的乐队队员们一下子全都停了下来，起立致敬。克莱斯勒感动得热泪盈眶，犹豫着似乎想对大家讲点什么，但只是非常亲切的说了一句："先生们，请给我个A音好吗？"

耶胡迪·梅纽因

(Yehudi Menuhin)

被誉为神童的梅纽因虽然已在乐坛上取得了巨大胜利，但他的才能仍然随着年龄的增长而显现不竭。他在世界各地所作的极为成功的旅行演出是尽人皆知的。当他还很小的时候，就随同父母和两个姐姐到世界各地演出，一个姐姐叫赫菲兹巴(Hephzibah)，另一个叫亚尔塔(Yaltah)。赫菲兹巴是个风格华丽的钢琴家，梅纽因和她共同演奏过许多奏鸣曲。

梅纽因于1916年4月22日生在纽约市，早在儿童时期就显露了良好的乐感，当他们搬家到加利福尼亚以后，孩子的音乐爱好更加明显了。由于新居地点所提供的方便，使他有可能向路易斯·帕辛格(Louis Persinger)学习。

梅纽因从小好学，对待音乐的态度非常认真。他深入探索作曲家的手稿，不断找寻新的材料，并使某些古老的东西复活。他使舒曼(Schumann)的一部小提琴协奏曲重新演出，还推广了某些被人们忽视的埃内斯库(Enesco)、皮采蒂(Pizzetti)和勒库(Lekeu)的作品。

梅纽因对巴赫(Bach)无伴奏奏鸣曲的研究是我们学习的榜样。他对这些作品的解释是权威性的。我详细询问了有关巴赫奏鸣曲与组曲的问题，研究了乐曲的各种版本，并与约阿希

姆(Joachim)版中所附的巴赫原作进行了比较,这样就可以更好地理解梅纽因所作的分析。

我从巴赫的每首奏鸣曲中都选出一两处由于版本不同而有所差异的乐句来，请他分析。他用我的铅笔在谱上划了许多记号,他的解释无论在作品本身或演奏上都符合原作的精神。

我不禁向他提出巴赫恰空舞曲前面八个小节的演奏问题："为什么这八个小节中,每小节最后一个音上的和弦，你都只拉上方一个单音？"

他回答说:"我对这首乐曲的开头思索过很久。这里，在前面的每个附点四分音符中,已经把整个和弦演奏出来了,这时和声已经确立,我们只需要演奏八分音符的上方一个音,以便更有力地显示出它的节奏。"

编订乐谱的人往往改变乐句。其中的一个例子是贝多芬(Beethoven)的克莱采尔(Kreutzer)钢琴和小提琴奏鸣曲第一乐章B后的21小节(奥尔版)。梅纽因的丰富知识使这个乐句增加不少光彩。他说,"我是怎样改的呢？所有八分音符我都用中弓以上的部位用分弓演奏,"他微笑着指给我们看,"原谱上就是这样的!"

梅纽因惊人的运弓技巧，使我们对他的右臂动作作了一番分析。他特殊的优美音色和巧妙的运弓，很大程度上出于他握弓的方式。他的右手拇指尖放在弓根的拐角上，使拇指稍稍弯曲,2指和3指包住弓子,使拇指与2指相对。1指的外侧靠住弓杆，弓在第二关节的折纹处，这时第一和第二关节正好裹住弓杆。小指只是指尖碰到弓杆。

梅纽因的右臂位置肯定比别的演奏家高。过去提琴家们使用的我们称为老式的高腕低肘的运弓方式，可能是由于采用老式腮托造成的，例如斯波尔(Spohr)设计的腮托是装在系弦板

上的。随着腮托的改进，上臂也相应提高。奥尔教授认为上臂应当保持在能使肘与手形成一条直线的位置。

梅纽因则更进一步了。他握弓时肘的位置明显地比手高，肘关节至少向里侧转45度。这种高手肘的运弓，能使换弓时声音保持不断，这是梅纽因演奏的一个十分迷人的特点。他能在弓根以非常弱的力度、用全部或四分之三的弓毛作使人几乎觉察不到的换弓。他的小指能稳定地平衡住弓子，这对控制运弓有非常大的帮助。

他在通过健身操放松手指和揉音等方面有一些建设性的看法。我问，"假如你晚上有一场音乐会，而又没有机会练琴，那么你在音乐会之前做些什么来保证你的演出呢？"

他说，"花15分钟作准备，我觉得用这点时间就足够了。让我来做给你看。"接着，他用下面的样子把手放在第二把位上：1指在G弦♭B音上，2指在D弦G音上，3指在A弦E音上，4指在E弦♯C音上。

"我不把手指按下，只是轻轻地放在弦上。然后四个手指同时向下滑四分之一音，再向上滑四分之一音。我用♩=66的速度，以十六分音符反复做这个动作。在做这个练习时，手指之间要保持原来的距离，也就是1—2指、2—3指、3—4指间的距离要相等。这样练习一分钟之后，我再把手指滑到大约第九把位上继续练习。也就是说1指在G弦的♭B音上，2指在D弦的G音上，3指在A弦的E音上，4指在E弦♯C的音上。由于这个练习是无声的，因此不用严格要求准确的位置，目的是在很高的把位上得到这种练习的益处。在高把位做一分钟以后，又回到第二把位去做，接着再换到非常高的把位。我做8—10分钟这样的练习，然后再重复它，但手指要按下面的方式转过来：

"手指仍在第二把位，但把4指放在G弦的E音上，3指在

D弦A音上，2指在A弦D音上，1指在E弦G音上，使用与前面相同的方式上下滑动。

“这里手指完全不要对弦施加压力。接下来我们做第二个练习，在开始这个练习之前左手要彻底地休息。象第一个练习一样，手指放在第二把位上，但这次要求把弦按紧，紧到足以使手指不能滑动的程度。

“手指扎实地按在弦上，指尖在这个音的上下摇动。同以前一样，手指之间要保持相等的距离。在这个练习中，既要有手腕和手指的动作，也要有手臂的轻微动作，这是形成揉音（vibrato）动作的基础。”他还告诫说，“要确保向后的动作做得与向前的动作一样好。这个练习也要在非常高的把位中做，还必须特别注意使上臂完全放松。也要象第一个练习那样，调转手指的位置来重复这个练习。”

我自己试验过这些练习，并把它们教给了我的学生，也和我的同事们一起讨论过。每个人都很乐意做这些练习。于是我得出结论：梅纽因的这些练习对我们大家都是适用的。

在谈到颤音（trill）时，梅纽因说，“颤音练习不但有利于提高它本身的速度，而且有利于发展手指活动的独立性。当某一个手指在演奏颤音时，其它手指保留在弦上是很重要的。”他建议练习克莱斯勒（Kreisler）为塔梯尼（Tartini）《魔鬼的颤音》所写的华彩乐段，“可以按照下述方式做一些自己的颤音练习：2指和4指放在A弦上，3指在G弦上慢慢颤动，1指按在G弦上作为颤音的下方音。用这种方式可以设计出许多练习来。”他还认为，“如果采取慢速落指，快速抬指的方式练习那就更有价值了。

“在做这类颤音练习的时候，不要有意识地把其它三个手指按在弦上，只要使它们碰到弦就成了。我们可以看到，这里有两种类型的压力，一种是打颤音的那个手指的扎实的压力，另一种

是放在弦上的三个手指的轻微的压力。要避免抓住指板，四个手指都用扎实的压力容易引起紧张和疲劳，它会妨碍打颤音的那个手指垂直动作的灵巧性，应当只把压力集中在颤音的手指上。采用这种练习方法，手指的力量就会自然而然地产生。”

我要求梅纽因谈谈关于高把位的技术问题。

他思考着说，“你知道，从理论上讲，在高把位演奏和在低把位演奏是一样方便的，只是左肘的角度更小了一些。我常把某些低把位的乐句放到高把位上去练习。关于高把位技巧，我认为更有价值的是不断地从低把位往高把位换把，以获得换把动作的纯熟、自如。在我看来，最好的练习换把位的方式是八度跳进，它应当是这类练习的基础。

“这就是说，”他进一步解释，“从 G 弦第一把位的A换到高一个八度的 A，B—B，C—C，等等。一旦你熟悉了八度跳进换把，就可以改用别的音程来练习。我感到八度跳进换把是很好的，因为它把两种不同的手指距离，即低把位的手指距离和高把位的手指距离结合在一起了。

“这种八度练习如采用不同的指法就更加有用了，这是因为它可以使你的手在低音区和高音区保持同样的位置。

“提琴家们不用费脑筋写许多以八度为基础的换把练习。可以用 1 指在 G 弦第一把位演奏 ♭A 开始，然后仍用 1 指换到G弦上的高八度 ♭A。回来以后，1 指再从 ♭A 换高八度，接下去是 ♭B。可以先是半音进行，然后再用大调音阶。

“用三度进行做这个练习也是很有好处的。例如，1 指先在G弦上演奏♭A，然后换到G弦上的高八度♭A，再换回来。接着从第三把位的C，换高一个八度，又换回来。然后是第五把位的♭E，等等。也可以用 2 指或 3 指做这个练习。把这些都做好以后，还可以在各根弦上做同样的练习。在做这类练习时，手指的

压力要小，拇指在琴颈上的压力要减到最小的程度。”他告诉我，“在做这样的练习时，我喜欢用拇指向后的位置。”

梅纽因具有极好的左手级进滑音(glissando)技巧，每个音都能听得很清楚，并有精确的音准。我问，“为什么许多提琴家觉得它很困难？”

“因为他们没有认识到揉音是这类滑音的基础。许多提琴家在练它时感到非常紧张，这就妨碍了他们取得良好的级进滑音技巧。”

我仔细观察了梅纽因的快速跳弓(sautillé)技巧，他能用中弓偏下一点的弓位演奏这种弓法。因此我们可以合乎逻辑地说，提琴家们不仅用中弓，而且可以用中弓偏上或偏下一点的位置来练习这种弓法。

关于右手练习，他说：“我一直对此很感兴趣，但是至今还没有找到一种满意的练习程序。不管怎样，现在我是这样做的：先握住弓子，在把它放到弦上去之前，先做一下甩手腕的动作，这能使所有的肌肉松弛下来，给我以舒展自如的感觉。我不赞成卡尔·弗莱什(Carl Flesch)提出的手指运弓练习，因为我认为任何类型只用手指动作的运弓，都是不太合乎逻辑的。

“只有在换弓时，手指动作才是有价值的，因为它可以调整运弓，使弓的上下运行呈一条直线。手指承受了手腕对弓的冲力，这个冲力肯定是从手腕来的，因此任何手指动作离开了手腕就没有价值了。我们可以这样说，它是一个手腕的主动动作加上手指的被动动作。手指应当稳定地保持在弓杆上，每个手指都有它的重要作用，当我用弓尖拉分弓(detaché)时，总是把小指放在弓杆上。”

接下来梅纽因同我们讨论了连顿弓(staccato)的问题。

“这种弓法的真正基础是断弓(martelé)。为了使右臂稳定

起见，训练在弓的各个部位演奏断弓是明智的。那么连顿弓是怎样形成的呢？”他解释说，“它是让整个手臂处在紧张状态，牵住并收缩手腕来演奏，但这还不是一切。这种弓法的一个重要问题是弓在弦上的压力，对我来讲，最本质的方面是弓的阻力，说得更明确些是弓在弦上的阻力。手腕微微隆起以便产生阻力，弓杆的压力很大程度上是从手腕来的。”

“你认为这种连顿弓应当练习多少时间？”

“虽然这是因人而异的，”他回答，“但是我认为一次不要练得太久。而且每次练习之后应当作一些比较放松的弓法练习！”

我们谈到一般性的练习问题。有些提琴家认为系统的技术练习是必要的，有的人则认为没有必要，同各式各样演奏者的谈话表明，年轻时多练些音阶是有好处的。

梅纽因说：“大多数学生的练习应当放在他所学习的作品中特别困难的地方。当然，孤立地对待这一困难是错误的，还应当包括与它有关的其他困难，如果我们遇到一个困难的乐句，就应当作半个小时有关这个方面的技术练习。

“关于正规地练习克莱采尔(Kreutzer)这类练习曲的问题，我必须说，一般学生认为练四个小时就能顺手，那么练八个小时就能加倍的顺手，这是一种错误的想法。我感到演奏容易的东西也只有在顺手的时候才能有效果。假如我的演奏状态不好的话，巴赫的一个旋律会象任何极为困难的乐曲同样难以对付。

“我一直反对规定每次半小时或一小时的定时练习方法。如果练习 30 分钟觉得累了，那就应当休息。你知道我累了的时候怎么办吗？我躺在地板上，完全放松地伸张着臂和腿休息。”

我们知道梅纽因不喜欢穿夹克衫练琴，甚至不穿衬衫，而穿其它宽大、舒适的衣服。他说，“尽可能地不要有妨碍。”

梅纽因有他自己喜爱的放松练习。在音乐会中间休息的时

候，他回到自己的休息室，脱去外衣，坐下来抓住椅子的把手，把身体往两边弯曲。然后双腿分开站起来，双手举过头，同时吸气，再把手臂垂到两腿中间，弯曲膝盖，往外呼气，手背尽可能远地碰到脚跟后面的地板。还有些练习，如用酒精搓擦，等等。在休息一下以后，他喝一杯热牛奶，然后准备下半场的演出。

一次，当上半场节目结束以后，他全身是汗走进休息室，衣领也软下来了，金黄色的头发松散地披在前额上。我们帮他换掉衬衫和内衣，搬了个椅子给他。当他的父亲为他按摩时，我说，"他肯定会恢复精神的，就象在演出开始时一样。"

梅纽因四岁开始学习小提琴，七岁就与阿尔弗雷德·赫茨(Alfred Hertz)指挥的旧金山交响乐团合作演出；在他九岁那年，曼哈坦歌剧院为他安排了在纽约的首次演出；两年以后，耶胡迪在卡内基大厅同弗里茨·布希(Fritz Busch)指挥的纽约交响乐团第一次演奏了贝多芬的协奏曲。

欧内斯特·布洛克(Ernest Bloch)写信给十一岁的梅纽因说："我告诉你如何向我的老朋友们，如约斯金·德·帕莱斯(Josquin des Pres, 1445——1521)、奥兰多·迪·拉索(Orlando di Lasso, 1521—1594)、巴赫、贝多芬学习。他们是世界上最伟大的音乐大师，我敢向你保证，他们对于任何人提出的问题总是能给以正确回答的。"还有一次，布洛克对他说："分析不同人、不同学派和不同观点是非常必要和有益的，它会引导你去独立思考，最后你会形成自己的梅纽因的独特见解。我已经从你奇迹般的'尼根'(Nigun)的录音中听到了它。谁也不会相信，这是由一个十二岁的孩子演奏的！它是如此的成熟、深刻、美妙，人人都为之感动。当我再出现这种激情的时候，一定要为你写一部伟大的作品。"布洛克的"阿鲍达"(Abodah)就是特地为梅纽因写的。

我们听到过梅纽因十二岁时的演奏，记得那时他匆匆走到舞台中央，表现出坚定、强烈的感情和充满孩子气的渴望。他把琴搁在柔软的小腮下，举起弓子，从第一个音开始，我们就被他那扣人心弦的琴声吸引住了。

1927年，他首次在巴黎与拉莫交响乐团一起演出，由保尔·帕里(Paul Paray)指挥；1929年，他在柏林首次演出，在一场音乐会中演奏了三“B”协奏曲——巴赫、贝多芬和勃拉姆斯，由柏林爱乐乐团协奏，布鲁诺·沃尔特(Bruno Walter)指挥；同年，在布希(Fritz Busch)指挥下，他与乐队在伦敦皇后大厅举行首次演出，接着在阿尔伯特皇家音乐厅开独奏会。与此同时，他开始向乔治·埃内斯库(Georges Enesco)学习。

梅纽因于1935年完成了他第一次全球性的旅行演出。这次演出包括了63个城市的110个合同。此后两年，他回到在加利福尼亚的农场闲居。1937年9月，21岁的梅纽因重返音乐舞台，他的音乐会票子立即订购到1940——1941年底。

在战争年代里，梅纽因连续为军人举行音乐会。1942年，他应英国政府的邀请为英国士兵演出；1944年，他被推选为战后第一个在巴黎举行公开音乐会的艺术家；1944年末，他去莫斯科为俄国人演出，这是他第一次去莫斯科，也是战争以来第一个去那里演出的美国艺术家。

阿图罗·托斯卡尼尼(Arturo Toscanini)经常与梅纽因在一起研究新作品。这位年轻演奏家的许多特点，甚至于他温柔的性格，都是来自他所敬爱的这位善良、谦虚的指挥。梅纽因说，托斯卡尼尼也发过火：有一次梅纽因演奏一首莫扎特的协奏曲，当时托斯卡尼尼对这部作品还不熟悉。电话铃响了，是大师的太太打来的，他请求她原谅，希望不要来打扰他，她答应了；几分钟以后电话铃又响了，他再次要求她不要打来了；可是，电

话铃又响了！这次托斯卡尼尼冲到电话机前，把电话从墙上拉了下来，然后他轻轻地转过身来，对微笑着的梅纽因说："卡罗·耶胡迪，现在我们可以安静地搞音乐了，让我们回到莫扎特的那个华丽、美妙的慢板乐章中去吧……"

梅纽因喜欢骑马、远足和游泳，闲时也爱看书。他保持年轻人的外表，说话很文静，虽然偶尔也用比较激烈的语气和方式。他的思想是通过灵敏的嘴和思考的眼神表现出来的。在谈话时，他注意倾听别人的意见，思考着；回答的声音很平静，但总是很有说服力。

耶胡迪·梅纽因和姐姐赫菲兹巴演奏了一系列奏鸣曲。他说，"没有什么别的方式可以比演奏室内乐更好地培养乐感了。"

梅纽因先生在巴茨音乐节(Bath Festival)任音乐指导和表演艺术家多年之后辞去了这个职务，以便与他的朋友和同事伊恩·亨特(Ian Hunter)在加拿大的温泽(Windsor)建立一个新的演奏家们定期聚会的音乐节。同他一起合作了十多年的那些音乐家们，现在以"梅纽因音乐节乐队"知名。温泽音乐节创办于1969年9月，它不仅举行过一系列乐队的和室内乐音乐会，而且还有舞蹈和歌剧演出。正如美国《纽约时报》所写的："这个新的音乐节取得了巨大的成功，我们相信它一定会成为一个每年定期举行的节日。伊丽莎白皇太后首次批准温泽两个具有历史意义的大厅用来开音乐会：肖像成行的滑铁卢客厅和圣·乔奇大厅。城堡式的建筑使每晚的音乐会更富于浪漫主义色彩。梅纽因在这里的演出中多次担任独奏和指挥。1967年7月，梅纽因第一次在美国东部的旅行演出所获得的巨大成功，就是与这个梅纽因音乐节乐队共同取得的。他们在林肯表演艺术中心的音乐会大厅为有修养的听众举行过六场极为成功的演出，梅纽因既是指挥又是独奏家。著名的钢琴演奏家，梅纽因的姐姐

赫非兹巴·梅纽因也应邀参加了演出。人们还可以在华盛顿立宪大厅、萨拉多加(Saratoga)表演艺术节、芝加哥的拉维尼亚(Ravinia)、安大略的斯特拉福(Stratford)音乐节、朱太奎(Chautauqua)音乐节、长岛的斯托内布鲁克(Stonybrook)音乐节和密西根(Michigan)大学等地听到他们的精采演出。

梅纽因音乐节乐队于1971年春在美国纽约、华盛顿、波士顿、明尼阿波利斯、费城等重要城市演出,并再次获得了巨大成功!

梅纽因先生还是另外一个更密切的、纯音乐性的音乐节活动的艺术指导。这个活动自1956年以来定期在瑞士格什塔德(Gstaad)附近一所可爱的山村教堂中举行。在那里,他介绍了巴托克(Bartok)、伯克利(Lennox Berkely)、布洛克(Bloch)、埃内斯库、芬尼(Ross Lee Finney)、帕托斯(Oedeon Partos)、威廉斯(Vaughan Williams)、沃尔顿(William Walton)等作曲家献给他的或受他委托而写的作品,从而扩大了人们的音乐视野。对于这一工作,梅纽因感到非常愉快。除了开独奏会、指挥乐队和指导室内乐外,最近梅纽因还指挥了三部莫扎特歌剧的演出,这使他得到极大的满足。1968年,他和他的音乐节乐队录制了莫扎特的著名歌剧《后宫诱逃》,还应邀指挥了柏林交响乐团和法国广播电视乐团。1968年春天,他还完成了一项巨大的任务——指挥他的音乐节乐队录制了舒伯特(Schubert)的所有九部交响曲。

1963年,梅纽因先生在英国萨里郡的斯托克(Stoke)建立了耶胡迪·梅纽因学校。这是一所为有音乐天才的儿童开办的寄读学校,这类学校除了在俄国以外,几乎是独一无二的。他之所以办这样的学校,除了他理解一般年轻的艺术家、特别是学习小提琴的青年人所一定会遇到的文化课程和专业训练的矛盾之外,还因为他渴望能恢复小提琴演奏的伟大艺术——弦乐演奏的关键。

梅纽因先生是位具有独到见解,遇事喜爱询问的人。他对

人们有着深刻的同情心。他从瑜珈术(Yoga)中找到了最好的体育锻练方式。他的妻子和孩子们也分享了他的这些兴趣与爱好。他有两个儿子,一个叫加拉德(Garard, 12岁首次在伦敦登台,成功地扮演了“埃米尔和侦探们”中的教授),另一个叫杰里米(Jeremy, 1965年13岁时在格什塔德音乐节上首次演出钢琴节目)。他还有前妻所生的一儿一女,女儿叫赞米拉(Zamira),儿子克罗夫(Krov)是个飞机驾驶员。她的前妻黛安娜·古尔德(Diana Gould)是位杰出的舞蹈演员。

梅纽因先生从事着大量的活动,我们经常可以在电台和电视广播中见到他。除了演奏和指挥之外,有一套为英国广播电视公司(BBC-TV)拍摄的影片《梅纽因的教学》,现已在美国全国电视教育节目(N.E.T.)中联播。1967—1968年期间,美国拍摄了一部长达一小时的纪录影片,名为《梅纽因的节日》;英国广播电视公司在伦敦播送了《梅纽因的家庭》;1970年德国和瑞士也向全欧洲播送了电视纪录片《梅纽因的家庭》。

梅纽因还参加政治和社会问题的讨论,他写给大不列颠皇家学院的学术论文《艺术与科学是两个互相关联的概念》,被译成德文出版;他在英国伦敦向全国教师协会所作的报告题目是《新的美德》;他所谈论的问题极为广泛,在温哥华大学所作的关于印第安音乐的报告就是一例。

目前恐怕还没有哪个音乐家能象他这样在比较年轻的时候,就对如此大量的事物有这么广泛的兴趣。世界上也没有哪个角落不知道他的名字。尽管他已经获得了很大的荣誉和成就,但是他对自己光辉的事业仍然充满了理想,就好象这一切才刚开始一样。他渴望通过他所具有的一切手段——演奏、指挥、教学、讲座、旅行演出等来造福于人类。在他的音乐中始终洋溢着对人类的希望与热情。

内森·米尔斯坦

(Nathan Milstein)

一个晴朗的星期天的早上，我们坐在内森·米尔斯坦的书房里等待同他的会见。他步履轻捷，神情愉快地走进来，端正地坐在我们面前。米尔斯坦十分健谈，但在倾听我们的谈话时却又非常认真。

我们一般性地谈论了美国的音乐环境。米尔斯坦于1929年到美国旅行演出后就加入了美国国籍。他怀着自豪的心情讲述了他的这个新国家。

“如果每一个美国公民每年都能在他的祖国作一次旅行的话，他无疑会和我们有同样的感受，那就是全国惊人的一致性。出于对生活中发生的重大事件的共同理解，在衣阿华州认为有意义的事，在缅因州也会有类似的看法。我发现这个国家的孩子在习惯、性格、观点等方面，甚至比欧洲的某些成年人更具有世界性。在其它那些国家，由于国与国之间靠得很近，这就使人们不断地咀嚼他们在思想意识、生活习惯上的种种区别。

“至于这里的音乐环境有多么好，我可以讲它几个小时！”他停下来想了一想，继续说道：“然而我感到，我们应当提高音乐这门艺术的威望！”

我说：“培养这种崇敬的感情是教师的责任。”

“当然是的，那些从事教学或演奏的人不应当满足于自己日常的业务工作，他们还要向儿童灌输对音乐的崇敬感情。在欧洲、南美或墨西哥，当孩子们在音乐会之后来到后台时，他们的敬重态度是很明显的，而这里往往是随随便便的样子。我的意思是应当更严肃地对待艺术，而不是艺术家本人，艺术家毕竟只是伟大艺术的体现者。在我看来，一个虔诚的信徒恭顺地对牧师讲话，他敬重的是牧师所代表的宗教信仰。

米尔斯坦说，“我希望教师能培养学生对音乐会节目有一个总体看待的态度。通常学生听独奏会只关注提琴家的技巧，而对音乐本身倒反而忽略了。可以说，他们的目的就是来挑毛病，甚至数一数总共出了多少毛病。也有的是来和别的演奏家比较的。其实倒霉的是学生自己，因为这样，你就很难体会到演奏家所表现的创造性与个性了。”

我说：“毫无疑问，这种错误态度是在最容易受影响的年岁，由于教育上的缺陷造成的。也就是说，没有充分注意培养对待音乐的正确态度。”

米尔斯坦点头表示同意。他说，“还有一种错误的态度，那就是过分强调年岁很小就公开演奏。我认识一个年轻的提琴家，他总是抱怨没能举行独奏音乐会，因为他认为自己的技术已经达到比他年长的、成熟的艺术家的水平了。我对他说，‘要在音乐上对自己提出更高的要求’，他应当有自知之明。

“我年轻的时候，跟斯脱拉斯基(Stoliarsky)学了近三年小提琴。那时我大约七岁。他特别强调学生要有自我要求。当然，他并不是一位伟大的教师，但是非常重视集体课。我们每周两次，有八到十个学生一起听课，同学间互相学习。在公开演奏之前他每天给我们辅导。”

我问，“那时你大概整天都在练琴吧？”

“是的，但这样做的结果，就把学校的功课放在第二位了。以后，我不得不花费许多时间去弥补这方面的欠缺。”

“关于练习方法你有什么想说的吗？”

“关于练多少时间，我可以毫不犹豫地说，并不太多。但是我的确练了那些我觉得需要改进的东西。一个人要是练得太多，就象服用过量的阿斯匹灵！年轻人每天练 5 个或 6 个小时是很难真正专心的。就发展技术来说，每天用 2—3 个小时就足够了。

“你能专心练多少时间就练多少时间。有一次，由于周围的人整天练琴，我心里很不安，就问奥尔教授，我应当练几个小时琴？他说，‘练多久是无关紧要的。如果你是用手指练琴，再多的时间也不够；如果你是用头脑练琴，两个小时就很多了’。”

“那么你在一天中的什么时候练呢？早上是不是最好的练琴时间？”

他回答说：“没有必要！在多数情况下，我起床后并没有练琴的要求。”他对我们笑了笑，耸耸肩膀说，“到了夏天我就变得懒了！”

“让我们讨论一下应该练些什么东西吧！”

“这倒是非常重要的。我认为一个提琴家应当练习他感到最不舒服的弓法和指法，这些东西对他来说是特别重要的。知道应当练什么，如何去练，这当然很重要，但是我想说，有人喜欢毫无变化地练某些东西，而如果换些其它材料练习，就会有更多的好处。

“举例来讲，记得我年轻的时候，老师叫我拉许多《克莱采尔》和《帕格尼尼》，我很反感，迫切希望丢掉这些东西。结果，你知道我练些什么？说出来你可能会感到奇怪，我用小提琴拉了不少肖邦的钢琴曲。这些乐曲完全不适合小提琴演奏，拉起来当然很不舒服，但是要努力使它适应和提琴化，这对锻炼一个人

的技巧有很大好处。我选用了许多旋律性的练习。几乎所有提琴家都可以挑选一些可以用在提琴上的乐曲。”

“你在演奏这些乐曲时揉音吗？”

“不揉。我还要告诉你我的和弦练习：在第一把位用 4指在G弦上奏#D，3 指在D弦上奏#G，2 指在A弦上奏#C，1 指在E弦上奏F。把这个和弦保持若干拍，形成持续的紧张和压力，然后演奏四根空弦的和弦，使手得到放松。用慢速度的四分音符演奏这两组和弦是个好办法。”

“这些和弦是否也应当在高把位练习呢？”

“正是这样。我在每个把位上练习：1 指在G弦上的第二把、第三、四、五、六、七把，甚至更高的把位。还有一种极好的造成手指张力的双音练习，就是换指八度练习。1 指在第一把位的D弦上奏E，然后拉双音，用 3 指在A弦上奏高八度的E。把这两个手指保留在指板上。接下去的双音是2指在第一把位的A弦上奏C，4 指在E弦上奏高八度的C。然后 1 指在第五把位的A弦上奏F，3 指奏高八度的F。练习时要注意把这些双音拉准。

“现在我再来谈另一个双音，用 1 指在A弦上奏D。”

“这已经是第十把位了，”我说。

“正是这样的，”米尔斯坦答道，“同时用 4 指在E弦上奏高八度的D。另外一个包含跳把的练习也是很好的，那就是在G弦上用 1 指奏第一把位的A，3 指在D弦上奏高八度的A。然后 2 指跳到G弦上的F，这实际上是第五把位。

“与这个F同时，4 指在D弦上奏高八度的F。演奏者可以从上述两组双音设计出许多种组合。例如，第一组双音可以从第二把开始，然后往上跳。也可以从第三把开始。这些练习可以在所有的弦上进行。

“按照我的这个建议设计的组合，可以用慢速的四分音符演

奏。这种组合的难度越大越好。每天作几分钟这样的练习，对任何提琴家都是大有好处的。还应当记住，这个练习中所包含的换把也是很有益的。只练快速乐句是远远不够的，还应当练习上述双音与和弦，以便使手指动作更加可靠和有力。这些练习对获得这种可靠性和力量很有帮助。我们还要记住，手指的力量并不是来自它本身的肌肉和筋，而是来源于手腕与下臂，这些练习正是用来增长这种力量的。"

当他把精致、名贵的斯特拉地瓦利(Stradivari)小提琴放回琴盒时，我问：

"米尔斯坦先生，我们注意到你并没有使用肩垫，而且也不用肩膀来支持琴。"

"我不仅认为使用肩垫是不必要的，"他告诉我们，"而且认为用不着把整个肩膀抬起来支持琴。我认为支持象小提琴这样一件小小的乐器，竟要把整个肩膀抬起来是没有道理的，首先是浪费精力的。所以我不用肩垫，甚至连一块手帕也不用，把琴放在下颚与锁骨之间就行了。"

米尔斯坦的演奏很有气魄，他的运弓宽广、敏捷，控制极好，我们希望同他讨论小提琴演奏中的运弓问题，他说："把上半弓训练得和下半弓同样有力是很重要的。在平衡音量方面肩部起着相当重要的作用。使用肩部力量的人肯定有更均匀的声音，许多杰出的艺术家，如克莱斯勒(Kreisler)、海菲兹(Heifetz)、西盖蒂(Szigeti)都使用大量的肩部而不是手腕的力量。当然，有时用手腕也是可以拉好的，不少人就是这样做的。但是我不赞成使用过多的手腕和下臂动作。"

"那么，米尔斯坦先生，在弓根换弓又应当怎样呢？"

"我不赞成用手腕。只要手腕一动，哪怕是很小的动作，也会产生杂音，使人觉察到明显的换弓痕迹。而用手臂动作换弓

就能获得良好的控制。减少运弓量对平稳地换弓是有利的。”

“当你希望用很短的弓段演奏那些快速乐句的时候该怎么办呢？”

“即便在这种情况下，我还是用很少的手腕动作，除非我想获得某种特殊效果。”

我问他：“具体地讲，西贝柳斯(Sibelius)协奏曲第二页的分弓(détaché)乐句你是怎样演奏的？”

“就是拉奏这样的乐句，我也不使用手腕。”

“你对用长音来训练运弓的控制能力有何看法？”

“在我们演奏的乐曲中，已经有许多训练控制运弓能力的材料。”他说，“我并不把练习慢速长弓看作一个单独的问题，从来也不建议学生用长音训练控制运弓的能力，我自已也没有这样练过。”

我原以为米尔斯坦也做左手的无声练习，因此很想知道他的看法。但是他的回答却很使我吃惊：

“无声练习？为什么要找这麻烦呢？你同样花了时间为什么不用弓子呢？”

人们经常谈论小提琴演奏的各种学派，当我们想听听米尔斯坦的意见时，他闪动了一下眼睛说，“坦率地讲，我怀疑它们的重要性。我也同其他演奏者谈论过这个问题。我认为给各种风格制定一些理论简直是胡说八道。我见过许多杰出的比利时提琴家，还有俄国的和法国的，等等。但对我来讲，这只是一种现象，完全没有别的什么！”

我们知道米尔斯坦几乎演奏了所有著名的协奏曲，也很佩服他准备曲目方面的技巧。他每季度的旅行演出，总是包括五、六部不同风格的协奏曲。米尔斯坦说，“有两位作曲家的作品一直包括在我的演奏曲目之中，那就是巴赫和帕格尼尼。就巴赫

而言，我简直记不起有哪一次独奏音乐会没有演奏他的作品。我也不知道有哪位作曲家写下了比巴赫和帕格尼尼更感人肺腑的提琴作品。当然，巴赫的音乐更具有个性和特殊的价值。”

米尔斯坦有许多业余爱好，他是一位出色的画家，即使在音乐会的当天，他还经常抽出时间来绘画，他的美术作品参加过音乐家画展。

“我爱绘画，也爱打网球。使用肩部的正确动作可以把网球打得很好，这和运弓是一样的，右手摆动不需要用很大的力气。”

我们知道米尔斯坦还喜欢打乒乓，他说，“是的，我很爱打乒乓。它要求眼快、手快，要求头脑立即作出正确的判断。”

他从事多项研究工作：哲学、历史、传记文学和语言，他还通晓好几种外国语。

他说话时的手势具有艺术家的风度，它增强了语言的表现力。他那强烈的精力旺盛的举止，欧洲大陆的口音，还有他的热忱，使他的叙述更富有感染力。

我们谈到了关于天才的问题。他说，“天才必须具备两个先决条件：第一是丰富的想象力，能充满感情地表现他所演奏的作品；第二是体力，使他能通过几年专心而稳定的学习获得演奏技巧。这真是难得的结合！今天，有些提琴家技巧很好，但是缺少细致的表现能力；反之，有些人对音乐有良好的感觉，但是缺乏表现手段——高度的技巧。”

米尔斯坦继续说，“后者显然更接近天才。在各门艺术中情况都是相同的，例如梵·果(Van Gogh)的绘画，技巧是有缺点的，但是每一笔下去都有内容，因此他的作品依然是不朽的！而不少画家的确是十全十美的绘图员，只因为缺乏艺术天赋，他们很快就被人们遗忘了。

“是啊，有些孩子虽然生来就具备这两个条件，但不一定能

成为伟大的人物，因为早期训练和周围环境对他的成长有重要作用。就拿我来说吧，我开始拉小提琴并不是因为我喜欢，而是母亲强迫我拉的，她坚持要我每天作固定的练习。每一个孩子，不管他的天赋有多高，在开始学琴的时候，都需要有经验的教师进行指导。"

他说，"的确，音乐吸引了我。我需要听音乐，也想演奏音乐。但是也需要有人强制我去学会如何演奏。母亲发现了我的音乐爱好，开始让我作正规练习。只是当我具备了一定的程度，能充分领会自己演奏的音乐内容以后，我才自觉自愿地去练琴。"

米尔斯坦于1904年12月31日生在俄国的敖得萨，1925年离开俄国到欧洲各地举行音乐会，好几个夏天都在瑞士的避暑胜地克希塔德(Gstaad)度过，拉赫玛尼诺夫(Rachmaninoff)也住在那里。米尔斯坦与钢琴家乌拉底米尔·霍罗维茨(Vladimir Horowitz)合作进行过多次旅行演出。

他首次在美国公演是由斯托柯夫斯基(Stokowski)指挥的费城交响乐团协奏的，第二年又由纽约爱乐乐团协奏进行演出，随后与全国各地订立了音乐会演出合同。

关于米尔斯坦与纽约爱乐乐团在布鲁诺·沃尔特(Bruno Walter)指挥下的合作演出，欧林·道斯(Olin Downs)写道："在他还年轻的时候，他就已经是一位杰出的演奏大师和伟大的艺术家了。"

爱利萨·莫利尼

(Erica Morini)

爱利萨·莫利尼的诞生使美国著名女小提琴家莫德·鲍威尔(Maud Powell)有了继承人,象是等待着新主人的鲍威尔名贵的瓜达尼尼小提琴也遗留给了这“第二位伟大的女小提琴家”。这时候,小莫利尼站在那儿流畅地拉奏着,富于青春活力的音乐从她的弓子底下滔滔不绝地倾泻而出。

小莫利尼奉命在维也纳皇宫为奥地利皇帝和皇室演奏,这胆小的孩子为此得到一个美丽的洋娃娃。皇室赠予的礼物和来自欧洲各大城市的邀请,成了小莫利尼生活的一部份。旅行演出很快就开始了。

音乐界和评论界对她大加赞扬。著名西班牙小提琴家萨拉萨蒂(Sarasate)曾留下他心爱的、每次演出时都插在上衣口袋里的亚麻布绣花手帕,要求遗赠给“我的西班牙舞曲的最佳演奏者”,就由马德里音乐协会赠给了爱利萨。这珍贵的礼物被配上镜框,挂在莫利尼小姐的琴房里。

那是在1921年,才十几岁的莫利尼来到美国,在博丹斯基(Bodanzky)指挥下,首次公演于卡内基大厅。虽然这时鲍威尔的那把瓜达尼尼已经送给了她,可是这位年轻的艺术家还是使用她父亲给她的那把著名的、1727年制作的、绰号叫“达维多夫

(Davidoff)”的斯特拉地瓦利(Stradivari)小提琴。

爱利萨在美国停留了两年,受到美国听众的爱戴,然后回到欧洲,又在那里度过了七年。

在去澳大利亚和东方旅行演出之后，她返回美国并在这里安了家。

遍游世界、驰誉全球、具有强烈艺术爱好的莫利尼是位非常典型的女性。她那可爱的脸庞,欧洲人的风度，优美的动作，富有感情的声调,汇成一个美妙的整体。

我说,“莫利尼女士,你这些年过得挺不错呀!”

她笑了笑说,“是吗!是过得不错。”我不禁想道，这些年来她投身于心爱的音乐是完全值得的。

我问她:“我知道你喜爱缝制衣服,那么你演出时根据什么来选择你要穿的衣服呢?你是如何把它们同舞台所需要的美谐调起来的?”

她说:“珠光宝气是迷人的,但不适合舞台的要求，不应当有任何东西把听众的目光、思想从音乐中分离出去,不要让任何东西转移听众对音乐的注意力。因此,我的服装料子是好的,不过是黑色或柔和色调的。有时用一条可爱的肩带效果也不错。

“我主要考虑的是袖子,没有袖子的服装对于女演奏家是不适合的，她们的手臂由于练琴而过于发达。飘垂的袖子会妨碍运弓,太紧了怎样呢?那就更坏,我怎么动弹呢!所以袖子应当是平的、带褶的。这样它就可能完全不会有妨碍了!”

我回忆了她在舞台上的形象，的确没有给我留下服装和袖子的印象,只有她的激动人心的琴声,似乎仍在耳边回响。

“当你为不能穿漂亮的长袖服装和留指甲而遗憾时,”我问,“你用什么来弥补呢?是否随身带一个好看的小皮包呢?”

她笑了笑说,“你说对了,阿普尔鲍姆太太,带上它我立刻感

到舒适多了！”

当我们继续谈话的时候，我注意了她的手，她立即就领会了。

“我并不非常关心我的手，也不特别当心。不过每当音乐会之前，我喜欢用一只鸡蛋的蛋白处理我的手，它可以使手松软。

“另外，在拿刀切东西的时候我是非常当心的。平时，我还爱烤面包、烧菜，我对厨房并不陌生。

“虽然许多运动对我并不合适，我还是喜爱爬山和长距离的步行。我还喜欢跳舞，非常喜欢。”

“舞蹈是她的第二爱好。”她的丈夫费利斯·西拉库萨诺(Felice Siracusano)插进来说。

“我想他还会告诉你，我得到过巴甫洛娃(Pavlowa)①的赞扬。”

“你在一次慈善舞会上获得双人舞一等奖的情况怎样？”

“啊，那次跳的是维也纳华尔兹。”

“我知道谈到巴甫洛娃她最高兴了，那时她们都在澳大利亚演出，并在一次舞会上认识了。就是那次，巴甫洛娃告诉莫利尼，她是个很有魅力的舞蹈演员。”

“她看待这一评价就象阿富汗国王对她演奏钢琴所作的赞美一样珍惜。”

“这是什么时候的事情？”我们都想知道。

她告诉我们，“那是在轮船上，当时我们都是旅客，这位阿富汗国王也常在交谊室中欣赏音乐。一次，我正在那儿弹奏维也纳圆舞曲，他非常安静地倾听着，我的演奏感动了他。当旅程结束时，他送了我一个精致的古代珠宝匣，用它盛放我收藏的古玩再好也没有了。”

---

① 俄国女舞蹈家——译者。

接下来我问："为了保持你手的柔韧性，你有什么练习吗？"

"有的，让我告诉你是怎样做的：手指伸直，先让它们落在手心上，然后再按到拇指的肌肉上，做这两个动作时手指都要按紧。用较慢的速度，每只手连续做六次。

"还有一种练习是把手抬起来，手指握在手心上，轮流伸直每个手指，其它手指保持不动。

"再有就是五个手指向手心弯曲成爪子的形状，使它们紧张起来，直到稍稍有点疼痛为止，然后再放松。

"这些是手的练习。至于身体的锻炼就使人愉快多了，它没有这么繁琐，我只做小时候在维也纳舞蹈学校学的练习，每天早上做一遍。"

"你对使用肩垫有什么看法呢？"

"小提琴教师经常同我谈起这个问题。我不喜欢用肩垫，也愿意建议别的提琴家们不要用它。

"有一年，我作为独奏者与维也纳交响乐团合作演出时，曾同那里的提琴家们讨论过这个问题，我知道许多人已经改变了他们原先的想法，开始不用肩垫了。特别是他们对这种改变感到非常愉快，这使我大为惊奇！"

"你认为使用肩垫是错误的吗？"

"不，不应当绝对地看待这个问题，因为它在很大程度上是因人而异的。但是我愿意这样说，我乐意看到一个不用肩垫的提琴家。

"还有，我感到不用肩垫可以更自如地表达音乐思想。没有肩垫，小提琴就更象你自身的组成部分，可以更好地象歌唱家运用自己的嗓音那样运用它。肩垫妨碍了我们与乐器之间的密切关系。

"关于肩垫还有一点要说，使用肩垫的人容易把琴夹得很

紧，而给琴以过大的压力肯定是不好的。当然，不用肩垫的人在大幅度换把时，肩部必须轻轻地抬起来，我宁可这样做也不愿使用肩垫。

“脖子很长的提琴家可能需要它的，可我没有见过这么长脖子的提琴家。你见过吗？”

“我注意到你演奏时右手手指是靠在一起的。是否可以介绍一下你的握弓方法？”

“是的，我很喜欢让四个手指互相靠近，这样每个手指之间会产生一种类似静电感应的吸力。只有靠近，才能使我在演奏强有力的乐句时更有效地达到预期效果。

“我还想指出，不要用第一或第二关节握弓，用关节正中握弓会有某种僵硬的感觉。我惯于使用两个关节之间的部位握弓，这样就会得到合乎需要的灵活性。

“我感到弓子听话多了，而且永远不必担心右臂紧张。当然，握弓的方法是要根据每个人的具体条件而定的，但也要为学生制定一些规则，所以我才强调用第一和第二关节之间的部位握弓。”

当我们听一位艺术家演奏时，一切都是如此舒适自然，连一点疑难的影子也没有，使人难以相信他们也曾有过什么技术困难之类的问题。接着我们研究了换弓问题。

对某些艺术家来说，换弓根本不是个问题，他会耸着肩回答你说：“啊！我生来就是这样拉的！”而有些艺术家却认为这个问题很值得思考和分析。莫利尼就这个问题说：

“从这一弓换到另一弓时，应当只有很少的手腕动作。关于换弓，我认为还有另外一个方面需要讨论的。

“在弱奏乐句中，我从来也不拉到弓根，”她调皮地笑着说，“我干什么一定要拉到弓根哪？难道弓还不够长吗？在弓根要

做到完全听不出痕迹的换弓几乎是不可能的，而我只要稍加控制，不拉到弓根同样可以很宽广地演奏出我所需要的那些音符。

"把弓根部位的运弓练得非常完美实际上是不必要的，有些乐句，我从来不喜欢用这个卡喳卡喳的部位去演奏。最好不要进入这个令人不愉快的弓段。阿普尔鲍姆先生，你说是不是这样？"

"弱奏乐句的换弓我是靠近弓根的，并使弓子稍稍靠近指板。在这里，我几乎可以完全不用手腕动作就能获得非常平稳的换弓。"

她说："对我来说，右手比左手更感兴趣一些。我认为对右手的研究是永远也不会终结的。这样说并不是因为我对左手有更大的把握，而是感到右手总是可以不断地取得进步。无论如何，右手的问题比左手更吸引人，它们无疑是些值得研究一辈子的问题。在我看来，发音、分句、风格，都是依靠右手的。"

莫利尼女士有非凡的断弓(martelé)技巧。这种弓法的一个重要特点是要求演奏者有改变其干脆程度的能力，这一点她做得非常出色！

"这种弓法是用右手的前两个手指控制的，其余两个手指实际上不起什么作用。有一种理论认为这种弓法是靠肘或上臂支撑的，我不同意。我不相信那种前两个手指缺乏力量的说法，为什么不能使它们获得力量呢？

"假如把演奏这种弓法所用的全部压力都放在前两个手指上，我们就能够做到许多细微的压力变化。毫无疑问，这两个手指具有演奏断弓的足够力量，它可以使我们避免笨重的动作。"

她继续说，"关于断弓，还有一个问题要谈，当你用手臂演奏长的断弓乐句时，很容易感到疲劳。我有一个强烈的爱好，就是用弓尖的断弓演奏整个巴赫A小调奏鸣曲的快板乐章。

“如果给这种弓法加上揉音，效果就更加迷人。即便是学生也可以尝试用揉音练习断弓。”

她说，“虽然在演奏慢的跳弓(spiccato)时，小指是不可缺少的，但用中弓以上的弓段奏分弓时，小指就绝对没有必要了，而我却仍然把它放在弓杆上，不过纯粹是做样子罢了！

“在靠近弓根处演奏跳弓时，我们用整个手同少许的下臂动作；当接近中弓时就停止使用下臂，全部靠手运弓；在中弓偏下的部位，可以用手指和手的联合动作；而到中弓有时就只用手指动作了。”

她说，“那些用功的学生，应当很好地感觉这些细微的差别，认真地练习它们！

“找一个跳弓乐句，用这些不同方法去演奏它们，你就会得到许多有趣的、不同类型的跳弓。”

“莫利尼女士，让我们来讨论一下你称为‘快速跳弓’(sautillé)的弓法吧！”

她回答说，“这里右手的前两个手指同样是重要的，另外两个则不重要。我还想讲一件事，它比讨论这种弓法的实际演奏技巧更为重要，那就是现在的青年人，在演奏这种弓法时弓跳得太高。我对这种倾向非常反感，因为我不愿意听到太多的敲击声。当演奏快速跳弓时，弓毛几乎是不离开弦的，这样就可以获得令人满意的效果，而不会有刮弦的声音。”

阿普尔鲍姆问：“你认为要获得良好的抛弓(riccochet)首先应当注意什么？”

“阿普尔鲍姆先生，最重要的是当弓子碰到弦以后，完全放松右手握弓的手指。除了在弓往弦上抛的时候抓紧弓杆，手指没有别的事情好做。当弓碰到弦以后它们就要放松了，到继续抛弓时再抓紧弓杆。”

“除了手指握弓的问题之外，你认为还应当注意什么呢？”

“把弓往弦上抛去的时候只用下臂，用整个手臂演奏的方法是错误的。”

她说，“现在，你大概要我谈连顿弓 (staccato) 了吧？”

“当然啰！”我答道。

“这是每一个提琴家都喜欢谈论和研究的问题，我也想谈一些个人的看法。我认为只有所谓‘紧张式’连顿弓才是最迷人的。我当然想再谈谈前两个手指的问题，因为从这两个手指几乎可以得到演奏这种弓法所需要的全部压力。”

“还记得你年轻时是怎样练习这种弓法的吗？”

“记得，我在练习这种弓法时，只把这两个手指放在弓杆上，另两个手指则离开弓杆。我集中注意力于每个音所需要的精确压力。我还尽可能减少用弓量，不管是拉快的还是慢的。

“当然，最好开始用比较慢的速度，再逐渐加快。演奏这种弓法时，肘的位置，肘与手臂其它部份之间的关系，应当始终保持不变。有些人演奏不好这种弓法的原因之一，恐怕就是改变了肘部位置的关系。

“当学生花了一定时间仍然学不会某种东西的时候，就应当采用各种不同的方法进行试验，过分地注意肘和肩部的动作，往往会妨碍他们掌握这种弓法。

“我主张用正常的演奏方法来练习这种连顿弓，把注意力集中在前两个手指上。”

“莫利尼女士，你是否可以告诉我们每天是怎样开始练习的？”

“非常特别。我先集中练左手。首先拉音阶，我认为每个人都应当从音阶开始每天的练习。练完音阶，就直接练换指八度，我觉得这很有好处。经过换指八度的多次伸张以后，我的左手

就处于非常好的状态中了。”

“这对程度深的学生来说是一个非常好的建议。根据我的经验，学生们对换指八度练得很不充分。我不能理解为什么他们会厌恶这种类型的练习。”我接着说。

“是的，”她说，“换指八度比同指八度有价值得多。用1、4指练习八度，一段时间之后，左手会产生僵硬的感觉。

“在练完换指八度以后，我再花些时间练颤音(trill)，特别是4指的颤音。我用很慢的速度，用手指敲击的方式练习，很有力地把手指敲到弦上去。然后逐渐加快速度，还是用敲击的方式。我感到这样做很有帮助。

“就我个人而言，是不做任何伸张练习的，这当然只是个人的事情，因为我没有感到练习它们的需要。

“对于小指，我有一首维齐(Vecsey)写的名为《瀑布》的曲子，这是一首很可爱的乐曲，同时也是一首高难度的、很好的手指练习。当然，我把它搞得比原来更难了。我用六连音演奏，这样做是非常精采的。你们知道，”她笑了笑说，“我甚至连一份谱子都没有。好久没有看谱子了，我是背着拉的。

“一般的颤音练习，采用《克莱采尔》练习曲就很好了，每天可以练三、四首。”

“你认为无声练习是否有价值？”

“不，我完全不用它们！一个人应当听到自己演奏的东西，否则花五分钟也是不值得的。发展左手技巧的材料这么多，都是能听到的，舍此去拉那些听不到的东西，我感到有些可笑！”

“作为一个青年，你演奏得这么精采，曲目又如此多样化，你能否告诉我们你是怎样背谱的？”

“这同样是个因人而异的问题。就我个人而言，我认为记忆力与演奏艺术是两回事。许多人在这方面是很有才能的，他们

在看到乐谱以前，早就把曲子背出来了。

“从多年的经历中，我感到有一个非常好的方法，就是同钢琴伴奏一起，用很慢的速度把一首曲子反复拉许多遍。我们从和声与和声结构上所得到的启示，对整个乐曲的记忆有很大帮助。

“在同钢琴一起慢练的时候，下意识地吸收了钢琴的某些成分之后，我们会感到，在加强我们对旋律结构的印象方面，就连转调也是个很大的帮助。

“一个乐句越是难背，越是要慢练。”

“你在公开演奏时紧张吗？”

她立即回答说：“是的，我是个容易紧张的人，公开演出时我当然是紧张的，但我并不在乎，我为什么要在乎呢？我的手可能想发抖，但我可以不让它们抖。我紧张，然而我对作品很熟悉，紧张也没关系。所以紧张也好，不紧张也好，对我都是一样的。

“我经常发现自己对某个特殊的乐句会感到紧张，会害怕去演奏它。不过我从经历中体会到，唯一的解决办法是改变指法。结果怎样呢？我就能以完全新的态度对待它了。我本能地感到，在使用新的指法之后，通过慢的练习，可以消除对这个乐句的紧张情绪。

“你知道，有一次我把这个办法告诉一位著名的提琴家，他的名字我不说了。是这么回事，他遇到勃拉姆斯协奏曲中的一个困难乐句，试验了我的方法，改变了指法。不久以后，他兴奋地告诉我，他对这个乐句再也不感到恐惧了。这个想法对他是有效的，对我自己也总是有效的。”

“莫利尼女士，我感到你很重视古典作品的演出，但你是否认为听众对这些作品已经不太感兴趣了？”

“是啊，我感到是这样。许多提琴家疯狂地追求新作品，忽视了古典作品的美。提琴家们不应当因为感到古典作品缺乏辉煌的技巧而摒弃它们。

“比如说斯波尔(Spohr)的《歌唱之景》就包含了各种各样的技巧，有跳弓、连顿弓和左手的辉煌技巧，还有许多可以用来训练歌唱性演奏风格的地方。

“我演奏了斯波尔的所有协奏曲，并以此为荣。我认为应当更多地演奏他的作品。同时，我也认为应当经常地演奏维奥蒂(Viotti)的第二十二和二十三协奏曲。”

爱利萨·莫利尼的名字包含着一段值得回忆的历史。父母亲以一种生长在森林边上的紫红色小花“爱利萨(erica)”的名字为小莫利尼命名。她从小就走在一条幸福的道路上。

当她还是个小孩的时候就进了舞蹈学校，在那里她可以尽情地跳舞。差不多就在这个时候，父亲发现了她内在的音乐天赋，于是就在他繁忙的日程中挤出时间来开始她的小提琴学习。

“四岁时，我是维也纳最愉快的孩子了！”她沉思着说。

八岁时，这个天才的小女孩已经进行范围广泛的学习了。她在维也纳音乐学院跟舍夫契克(Anton Sevcik)学完以后，很快就以独奏家的身分在尼基什(Artur Nikisch)指挥下出现于莱比锡。

每个人都在谈论着她，每个人都期望听到她的演奏，她注定要在弦乐世界中留下自己的功绩。

拉吉罗·里奇

(Ruggiero Ricci)

拉吉罗·里奇最热爱的人莫过于帕格尼尼(Paganini)。他熟悉帕格尼尼的所有作品，对其中的大多数，包括著名的24首随想曲都能背下来，并且演奏得异常流畅、自在。不过在讨论帕格尼尼之前，我希望先同他谈些别的东西。

“好的！让我们从基本的左手技术开始吧。我之所以用‘基本的’这个词，是因为小提琴演奏的速度、弹性和耐力，都来自左手的力量，因此对左手的第一个要求是有力。现在就让我们来分析这个力量。

“许多提琴家的左手缺乏力量。举个例子，有些人在演奏顿特(Dont)作品35号第6首练习曲，或帕格尼尼G小调震指练习曲之后，马上就感到累了。用很快的速度，节奏均匀地连续演奏三度和换指八度音阶，可以考验手指的力量，应当坚持这样做。

“这样做的目的是增长手指的力量，结果也就产生了速度和弹性。为了达到这一点，应当做许多伸张练习，手在一个把位上要有向上和向下伸张的足够弹性。任何绷紧的感觉都是由于左手缺乏力量，而不是练习过度的缘故。

“有些演奏家喜欢使自己的练习保持在某个限度之内，然而真正有价值的东西可能正是从超过这一点开始的！当你练习一

首曲子感到有点厌烦了，这可能表明你的手缺乏力量，正好应该继续练习下去，而不要把谱子合上。”

里奇的谈话不可避免地转向了帕格尼尼：“假若我们认为帕格尼尼演奏过自己所写的一切，而这一点我完全相信，那么我们就得承认他的左手已经发展得非同一般了。举个例子说，在他的《上帝保佑国王》这首曲子中，第三个变奏是个震指变奏，接下来是左手的拨弦变奏。以这样的顺序演奏，如果左手没有足够的力量和耐力，就不可能把它们拉好！”

“你认为在发展左手力量方面最重要的是什么？”

“我认为首先要练习许多包括短颤音在内的练习曲，它们可以增长手指的力量和弹性。”

“你认为对大多数的提琴家来讲，可行的左手技巧练习方法是什么？”

“我认为左手技巧的发展应当是非常合乎逻辑的。提琴家们应当从 4 指开始他们的左手训练，然后是 3、2、1 指。大多数时间要花在练习 4 指上面，然后才是较 1、2 指为弱的 3 指。”

“那么达到这个目的最好练习曲是哪一首呢？”

“最好的练习恐怕是顿特作品 35 号的第 6 首。我认为用很长时间练习某一个颤音是不能练出快速颤音的技巧的。”

“你不赞成用舍夫契克（Sevcik）的颤音练习吗？它们就是在一个音上作很长时间的练习的。”

“不赞成。我确信演奏者用这类练习是走了一条错路。”接着他拿起小提琴示范了一个短的快速颤音。

“这实际上是一种紧张的颤音，”我说。

“你应当认识到这种颤音对手是很有好处的。练些时间让手休息一下，做得合理就全然没有什么害处。而长时间的慢速颤音练习的价值则是很值得怀疑的。我强烈地感到，用慢的速

度使手指用力敲击琴弦，永远也不会练出快速颤音。”

他的妻子开玩笑说：“啊！它可以练出另一种成果。”

“什么？”

“耐心，它可以使人更有耐心。”

里奇笑了笑说：“是的，除此之外就什么也没有了。”

他继续说，“克莱斯勒(Kreisler)为塔梯尼（Tartini）的‘魔鬼的颤音’所写的华彩乐段是训练快速颤音非常精彩的材料，虽然我用自己的练习。”

“应该从什么时候开始教学生练这种紧张的颤音呢？”

“这很难说。我认为在学生学习的任何阶段开始这种颤音练习都是没有害处的。短的紧张颤音不会使学生的手紧张起来。”

我说，“我注意到你拉这种颤音时，不只是用手指，还用了整个手腕。”

“正是这样。它包括了从手腕开始的整个手的动作。对于发展这种颤音，顿特第6课比帕格尼尼第6课更有价值。《克莱采尔》♭B大调练习曲也是训练这种颤音的有用材料。一般地说来，使用快速的练习曲比使用慢速敲打式的练习曲能更快地使左手获得力量。

关于音阶练习的问题，我问里奇：“我猜想你一定会建议学生做广泛的音阶练习吧。”

他同意说，“我练习许多普通音阶，并经常采用三连音的节奏训练均匀性。音阶拉不均匀会在演奏任何古典协奏曲中显露出来。另一方面，如果能把音阶拉好，就说明你的演奏已经有了一定基础。例如演奏门德尔松协奏曲，就要求能把E小调音阶拉得平均。我很少听到有人把门德尔松协奏曲第一乐章中的三连音乐句拉得很完美，它们往往由于拉不均匀而受到了损害。

“当我听人们演奏这首曲子或任何古典协奏曲时，可以立即判断出这个演奏者的音阶练习是否细心和正确，讲出他是否具有好的音阶技巧。因为，如果演奏者没有拉好音阶，就会在他所拉的任何乐曲中清楚地表现出来——音准含糊，半音和全音不够精确，有时甚至很难辨认出他所演奏的半音。”

“关于半音你的意见怎样？你认为拉许多发展半音的练习曲是个好办法吗？”

“这当然是好的，有许多有价值的半音练习曲。但是还有一个非常好的设想，就是在练习三个八度的音阶时，只在半音上换把。现在一般练习音阶的方法，肯定有某些错误。我们发现许多提琴家并不熟悉整个指板，如果指定从第二把位开始，他就似乎不知所措了。”

“在详细分析指法之前，让我们先谈谈换把吧。”

里奇同意说，“这个想法好。我一直很难理解，为什么这么多的提琴家在换把时会发出下意识的‘哀叫’声。如果是音乐需要滑音，这当然是合理的。但是不在音乐需要的地方我们也不断地听到滑音，这就纯粹是换把的毛病了。可以预料，一个演奏者如果意识到他换把时的滑音有多难听，他就肯定会讨厌它们的。某些演奏者往往只要拉十个音符，就会出现一个音乐上完全不必要的滑音。更坏的是他们简直不知道自己拉出了滑音，他们已经习惯了这种音乐上的恶习。在我看来，这是弦乐演奏者最坏的毛病之一！

“有一个检验换把的好办法，就是把琴头靠在墙上，让它保持在那里不动。用这样的位置演奏，事情就会很明显：对那些换把有毛病的人，要保持琴不晃动，简直就没法流畅地演奏了。”

“在我们探讨音准与特殊指法之前，先来谈谈右臂运弓的问题。你的运弓是非常放松和平稳的，你认为发展运弓技巧的关

键是什么?”

里奇立刻回答说,“关于训练右臂运弓我想了很多，而最重要的一点是手腕要完全放松。”

“演奏者怎样才能做到它呢? 这是个很高的要求啊。”

他说,“让演奏者先把右手伸出来，然后使手从手腕处自然下垂,握弓就是从这样的姿势开始的。”

“这就形成了一个完全放松的握弓姿势。”

“是的。握弓的姿势应当是这样的,只要稍加一点外力，弓子就会掉下来。手指在弓杆上应保持自然放松的状态，不要僵硬地握在弓杆上。任何看上去是僵硬的右臂，就绝不可能是放松的。”

“我们讨论了握弓的问题,下面你想谈什么呢?”

“我打算谈谈用三分之一弓的,不用手腕演奏的分弓。”

我问他,“是否用下臂的主动动作和手腕的被动动作?”

“是的。这时最重要的是手腕放松,真正的动作在下臂。弓要保持绝对的直线运行,上弓与下弓要同样有力,声音要绝对均匀。当这种弓法越拉越快的时候,用弓也越来越短了,最终完全由手腕动作取代了下臂动作,这在我看来就是基本的弓法。”

里奇是一位内在的、善于思考的艺术家。他理解自己的艺术要求。里奇的妻子说,她很高兴看到他如此热情地和我们在一起，这说明他很喜欢同我们讨论问题。他越讲越起劲，并不断地拿起乐器来作示范。他的快速演奏和明亮的声音为他所讲的一切提供了极为雄辩的例证。

当他把小提琴放到钢琴上面，而那优美动人的琴声仍在空间回荡的时候,我向他提出说，“你认为发展良好音准的基本原则是什么?”

“这是不难回答的。当你单独拉一个音的时候它可能是准

的，但与其它音一比较就不准了。我认为掌握音准的真正秘密，是发展能听出不同双音所产生的泛音的能力。

“某个提琴家可能说，‘这个双音对我来讲是准的’，但如果听泛音的话，他就会改变自己的看法。决定一个双音是否准确的是泛音。”

“请举个例子来说明你的意思。”

“当然可以。就拿♭B和♭D这个小三度来说吧，假如把这个双音真正拉准了，它所产生的泛音是♭G。这就形成了一个大三和弦。任何小三度拉准以后，加上它的泛音都形成一个大三和弦。”

“请你再举个例子。”

“好的。演奏一个大三度，如A弦上的♭B和E弦上的本位D。这个双音如果拉准了，它的泛音就是低八度的♭B。”

在我们与里奇的另一次会见中，集中讨论了关于帕格尼尼的问题。讨论是从我的这个经常在头脑中闪现的想法开始的：“由于帕格尼尼是著名的吉他演奏家，里奇先生，你是否相信他作品中的许多独特音型是直接从他的吉他技巧中来的。”

里奇回答说：“是的，我认为是这样的。毫无疑问，他的许多特殊技巧明显地反映出吉他演奏技术的影响。例如第一随想曲中的许多和弦进行，从严格的指法观点来讲，对那些不习惯这种和弦变化的人简直是不可想象的。一个提琴家的即兴演奏永远也不会用到这样的和弦及不常见的指法。但是对一个演奏过吉他的人，这是很平常的事。这首随想曲在进入♭D大调时的开始两组和弦最能说明我的想法。

“帕格尼尼把许多吉他的左手姿势运用到小提琴上来了，在我看来，帕格尼尼作品中的许多需要使用手指伸张的地方，只能用这样的办法来演奏。让我举个例子简单地说明一下：把1指放在D弦的C音上，4指在A弦高八度的C音上，然后保持A弦

上的C音，1指向下滑到E音上去。如果你的1指够不到E音的话，那么你一定是用了大多数提琴家所常用的办法，也就是说没有把1指伸直，而是象钩子那样弯曲着。唯一能使你够着E音的办法就是把1指完全伸直，这样你就不是用指尖而是用指边按在弦上了。”

“我们见过帕格尼尼用你所说的姿势同时奏出四个♭A的画像。你是否认为拇指在演奏这个特殊和弦中给了他很大的帮助？”

“这是毫无疑问的。帕格尼尼之所以能获得惊人演奏技巧的一个重要因素就是不管手指处在什么把位上，拇指的位置总是很合理的。象我刚才所示范的伸张动作，就很难认定手是在哪一个把位上，这时拇指应当自然地靠在琴颈上，可能处于琴颈的中部到根部之间。

“我的看法是，不应当规定拇指的位置。不必规定拇指一定要对着1、2、3或4指。它的位置完全取决于手指按的是哪些音符。一个简单的示范是先用1指按G弦上的A音，这时拇指几乎对着1指；然后用1指横跨琴弦，从G弦上的A音到D弦上E音，再到A弦上B音和E弦上♯F音，你会发现这时拇指几乎到了琴颈的中间了，虽然你仍然是用1指奏G弦上的A音。”

“里奇先生，在小提琴教学中使用了这么多传统的指法，你是否认为这是件令人遗憾的事情？”

“我同意你的意见。不习惯于使用非传统的指法，给我们带来了不少麻烦。正是由于这个原因，我认为大量练习传统指法的价值是值得怀疑的，这样的演奏者一遇到特殊指法就会发生困难。”

“里奇先生，是否可以请你举个例子？”

“譬如说，用4指在D弦上按C音，2指在A弦上按E音，大

家知道，这就是我们演奏这个三度所习惯的指法。这个三度也可以用2指按E音、3指按C音演奏，下面这个和弦就得用这样的指法：1指按G弦上的C音，3指按D弦上的C音，2指按A弦上的E音，4指按E弦上的E音。上述和弦中C到E这个三度，就是用2、3指演奏的。我们还可以举出一些需要用3、4指或1、4指演奏三度的例子。可能人们并不想用1、4指演奏这个简单的三度，但是在下面的和弦中就必须这样：用3指在G弦上按E音，4指在D弦上按C音，1指在A弦上按E音，2指在E弦上按C音。我想要说明的是有时我们不得不使用这些特殊的指法。”

“我们是否需要为这些指法写一些练习？”

“完全应该。为了充分地发展技巧，我们应当能用各种指法演奏三度音阶。大家知道这些特殊的指法是不常用的，但是如果不能用这些指法熟练地把音拉准的话，那就不能说你已经很好地掌握了指板。”

“让我们写出一个八度内的三度双音音阶的指法。例如从G弦上的C音和D弦上的E音开始的C大调三度音阶，整个音阶上行和下行都在G、D弦上演奏，低音一直用3指，高音一直用1指。然后再用4指和2指演奏这个音阶。”

“怎样用特殊指法演奏这个C大调音阶呢？”

“这里有两种供练习用的指法，先写出上述C大调音阶，然后加上这样的指法：$\genfrac{}{}{0pt}{}{D1123}{G2344}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{A1123}{D2344}$；另一种指法有点极端，为两个八度的三度双音音阶写上这样的指法：$\genfrac{}{}{0pt}{}{D11223}{G23344}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{A11223}{D23344}$ $\genfrac{}{}{0pt}{}{E11223}{A23344}$，下行时可以用同样指法。”

我说：“你在帕格尼尼随想曲上花了多年功夫，你录制的唱片说明你对这些作品有深入的研究！”

“是的，我详尽地研究过它们。提起帕格尼尼，我立刻想到关于指法的另一个问题。在不管用哪一种伸张指法的乐句中，都

应当把某个手指作为基础，它可能是其中的任何一个手指而不一定是1指。这方面的例子可以从帕格尼尼的第三随想曲中找到，在急板的第31、32小节中，应当以4指作为手指伸张的基础。同样，在别的情况下，伸张的基础可能是2指或3指。”

里奇本人在纽约市政大厅举行的一次有着非正统的、令人惊奇的节目安排的音乐会，是他不受传统约束的明显例证。这是一场无伴奏的小提琴独奏会。它对音乐会的听众和评论员来说都是极不平常的，而他们的反映却非常热情。

这样的节目单是很值得思考的。提琴家们应当钻研没有钢琴伴奏的作品。下面是里奇的节目单：

合唱练习曲——斯塔米兹(Stamitz)(克莱斯勒)

A小调奏鸣曲——巴赫(Bach)

E小调奏鸣曲(作品27号第4首)——伊萨依(Ysaye)

奏鸣曲(作品31号第2首)——亨德米斯(Hindemith)

宣叙调和诙谐随想曲——克莱斯勒(Kreisler)

连顿弓练习曲
萨尔泰莱拉舞曲(Saltarella)} ——维尼亚夫斯基

两首随想曲(第22、24首)——帕格尼尼

拉吉罗·里奇1920年生于旧金山的一个音乐家庭里，他是全家七个孩子中的第三个。父亲是位小提琴家，他很快就注意到孩子们的音乐才能，在每个孩子上小学之前，都给予一定的音乐训练。

里奇五岁开始学琴，父亲感觉到这孩子在指板上不存在困难，又观察了几个月，就把他送给有经验的人去培养。三年后，八岁的小里奇就公开演奏了。

报纸的评论使这个孩子闻名全国。不久后他来到纽约，在亨利·哈德莱 (Henry Hadley) 指挥的曼哈坦交响乐团伴奏下

演出，《纽约时报》称赞他为“天生的演奏家”。随后，他由芝加哥交响乐团伴奏在卡内基大厅，在安·亚伯(Ann Arbor)和乌斯特(Worcester)音乐节，以及与明尼亚波利斯(Minneapolis)交响乐团、辛辛那提(Cincinati)交响乐团举行了一系列音乐会。

十二岁的拉吉罗旅游欧洲，在英国与汉米尔敦·哈特(Hamilton Harty)爵士指挥的哈莱(Halle)乐队；在法国巴黎与保尔·帕莱(Paul Paray)指挥的科伦(Cologne)乐队；在匈牙利与多纳依(Dohnanyi)指挥的布达佩斯交响乐团；在意大利与莫利那里(Molinari)指挥的罗马乐队；在捷克与谢尔(Szell)指挥的布拉格交响乐团一起进行了演出。

里奇广泛的音乐会活动一直持续到第二次世界大战爆发，然后他到空军服务。1946年11月21日里奇在市政大厅举行了前面提到的那次史无前例的无伴奏音乐会，成年的他，在艺术上也充分成熟了，这次演出使他进入了伟大提琴家的行列。

亚历山大·施奈德

(Alexander Schneider)

“青年小提琴家对于十七世纪音乐应当花更多的时间，”亚历山大·施奈德坚信不移地说，“从音乐表现的观点来说，这个时期的音乐是演奏后期音乐的必要准备。不仅如此，这个时期的音乐还是小提琴演奏的基础。我所指的是瓦拉契尼（Veracini）、轲莱里（Corelli）、塔梯尼（Tartini）、库波林（Couperin）等人的作品。这些作品写得很美，正是通过对这些优秀作品的学习，人们才能真正学好小提琴的演奏。

“很少人知道库波林写过20首协奏曲，我非常熟悉其中的三首，我认为应当经常演出这些作品。”

我大胆说，“特别是E大调的那首。”他说，“你提到它我很高兴。我也认为这是一首值得注意的优秀作品。”他从谱柜里拿出乐谱，我们仔细地翻阅起来。忽然，施奈德大声说，“是啊，多好的作品呀！你看，它有九个乐章，是一套舞曲，还有很美的标题。”

我说，“最后四首非常别致，把它们当作分别加演的小品不很好吗？”

“是的，可我还是主张作为一个整体来演奏。而且我经常把其它几个乐章也包括进来。”他念着这些乐章的标题……

“拜贝（Biber）的作品怎样？”我问，“他的无伴奏‘帕萨卡利

亚'是否更值得注意?"

"当然是的。拜贝还写了10首小提琴奏鸣曲，这些都是很重要的作品。它们可以发展乐感，也可以建立某种完美的技巧。遗憾的是年轻的提琴家很少演奏这些作品。在我们这个时代，似乎只有高把位的乐曲才算是有意思的!"

"是啊，就连那时的音阶也不象我们今天这样拉法。"

"当然不是这样拉!今天在高音区演奏的愿望是如此强烈，以致这些年轻人在低把位演奏时反而缺乏足够的完美性。

"我知道，可能有人会感到奇怪，但是我还是要这样说：最好的音乐是用前四个把位写成的。但是，要把这些音乐演奏好，必须能熟练地从1把换到4把，从2把换到4把和从3把换到4把。这是换把练习中被人们所忽视了的。有多少学生从2把换到4把能象从1把换到3把位那么好呢?"

"当然，这一切是不能责怪学生和老师的。只要翻阅一下这个时期的作品，你就可以看到所用的换把尽是从1把到3把，从3把到5把。我认为这样做是有害的。在十九世纪，这些乐谱往往编订得很蹩脚。

"这些版本中的另一个令人遗憾的缺点就是滑音!其中许多是违反音乐表现的和不必要的。当代有一个人是我们应当感激的，他告诉我们如何能演奏得极其动人，不用不适当的滑音，而用伸张指法演奏新的把位，这个人就是帕布罗·卡萨尔斯(Pablo Casals)。"

我们面前放着一张帕布罗·卡萨尔斯拿着他的大提琴在最近的普拉德(Prades)音乐节上拍摄的照片。在我们谈话的房间里到处可以看到令人寻味和引起人们兴趣的东西，如手稿、照片、书籍等。

施奈德说，"年轻的提琴家们做了些什么呢？他们买了这些

作曲家的乐谱，可并不了解这些版本是很差的，只是照着样子去演奏。就拿亨德尔(Handel)小提琴和钢琴奏鸣曲来说，其中有许多不适当的分句和指法。我认为这是十分遗憾的事！”

我问，“关于这些奏鸣曲的分句你有什么建议呢？”

“正确地演奏这些作品的唯一方法是把每个乐句都唱一唱，它可以使我们更好地理解音乐的含意。我断言，弦乐器演奏者如果不学习视唱，就不能学好乐器。这里说的是唱你所研究的乐句，唱的时候应当用意大利的唱名 do、re、mi、fa……。如果演奏者用这样的方法唱的话，他就不会有这么多不适当的滑音和分句了。”

“我们还是回来谈早期的音乐吧。施奈德先生，你建议怎样去培养青年人对这些音乐的爱好呢？”

他立即答道：“如果今天著名的演奏家能更多地演出这些动人的音乐，那将是极大的帮助。他们应当知道选择演奏哪些东西，这对青年有很大的影响。如果他们经常演奏这些作品，给青年们做个样子的话，那么青年人肯定是会效法他们的。假如海菲兹(Heifetz)演奏了库波林的E大调协奏曲，许多人就会跟着演奏这首乐曲。现在很多演奏家可以做这件事情。”

“施奈德先生，”我问，“最近我们谈到关于练习曲的问题，而你是主张用大作曲家的作品来代替它们的，是吗？”

“是的，我的确感到花大量时间去练那些在音乐上没有多大价值的练习曲是太不值得了。有许多材料，它们既是优秀的音乐作品，又具有同样的技术训练价值，巴赫(Bach)的无伴奏小提琴奏鸣曲就是个例子，其中许多乐章可以用来进行某种技术训练，当你用了之后，很快就会感到这些材料是多么好了。”

我们请他谈谈具体的例子，他举了巴赫G小调无伴奏奏鸣曲的急板乐章。他说：“我建议用这个，而不用《克莱采尔》著名

的第2首练习曲。它无疑更富于音乐性。”

“你是否建议教师用《克莱采尔》第2首练习曲指定的各种弓法练习这首曲子？”

“当然！它们正好完全合适。”

“那么，用不同的弓法，以很慢的速度演奏这个乐章，你认为怎样？”

艺术家回答说：“你触及了我感受很深的问题。我愿意重复说，我们可以不拉《克莱采尔》第2首这一著名的练习曲，而拉巴赫G小调无伴奏奏鸣曲的急板，但应用第2首练习曲中的各种弓法。象这个急板以及类似的乐章是非常优秀的，即使用很慢的速度也会形成良好的音乐感。是的，甚至用四分音符的慢速度去演奏，只要注意力度变化，你仍然是在演奏音乐！”

我们要求他再举个例子，他举了轲莱里A大调小提琴和钢琴奏鸣曲的第三乐章。他说，“这又是一个可以使用各种弓法、各种速度的良好材料。我甚至可以说，任何一首克莱采尔练习曲都可以用巴赫无伴奏奏鸣曲的一个乐章来代替。”

这位艺术家补充说，“我还有一个与此有关的建议：每个教师都应当用钢琴或小提琴演奏各种和弦来为学生提供和声基础，因为学生应当尽可能早地获得调性的观念。”

我接着对他说，“你极为精彩地向我们讲述了莫扎特(Mozart)和海顿(Haydn)的作品，看得出来你对这些作品有过多年的研究。”施奈德同意地点点头。记得在一次谈话中，他曾向我们表示有录制海顿全部四重奏的愿望，这一想法使我们非常兴奋。正好在这个时候成立了海顿学社，我知道该社有录制海顿主要作品的计划，于是我就把这个消息告诉了施奈德先生。该社后来和他订立了录制全部四重奏的合同，目前已有些唱片发行了。

接着我们讨论莫扎特的作品。施奈德先生说,"我感到许多音乐家对演奏莫扎特的作品,特别是他的小提琴与钢琴奏鸣曲所需要的音乐上的成熟性认识不足。有人对我说,50岁以下的人是不能演奏这些作品的。不管这种说法是否妥当,但有一点是肯定的,演奏者在音乐上必须是成熟的,而且还要有生活经验,才能把这些作品所要求的东西表现出来。"

我说,"还要有关于曲式、分句学等方面的音乐知识。"

"一个人从年轻时就开始演奏莫扎特的作品,以后随着时间的转移,仔细研究了这些作品之后,就会对自己的演奏感到不满。"

"你对青年人演奏莫扎特的作品有什么指教吗?"

这位艺术家回答说,"不研究莫扎特的歌剧就不能把他的小提琴作品演奏好。我们在演奏他奏鸣曲中的任何乐句时,都要从歌剧的观点来表达。演奏者不仅要听他的歌剧,而且还要看他的歌剧。有个词极端错误地与莫扎特联系在一起,这个词就是'魅力'(charm),很多人把它误解为'肤浅'。"

我说,"但是这不能怪年轻人。如果我们研究一下他的钢琴作品,就会发现,演奏这些作品所需要的动作和技巧是很容易的,哪怕手小也能掌握。它们明晰的曲式就连仅有中等理论知识的学生也能非常容易地分析出来。"

他表示同意说,"是的。但是他们不理解,在华丽而透明的结构中包含了那么多精巧、优美、深刻的东西。我认为莫扎特是最伟大的浪漫主义作曲家,在表现他作品中的纯朴性时,需要有丰富的想象力。我们听到许多人把莫扎特的作品演奏得很优雅,但却缺乏悲壮、自由和幻想!"

施奈德断言:"我们应当去掉那些过多的、没有个性的所谓优美!在莫扎特的器乐作品中我们所要做的是把歌剧的特性介

绍进来。”

“研究他的生平对学生也是个帮助。”

“是的，要真正理解莫扎特，就要读他的书信，它们可以帮助你了解莫扎特感情的高度与深度，他的悲哀与欢乐。”

“你说应当更自由地去演奏他的作品？”

“这是非常重要的。我们应当更加自由地表现作品中的感情。如果我希望听众感受到我要表现的内在感情的力量，那就要作比较夸大的处理。我把它想象成莫扎特歌剧中某个角色的歌唱，但我并不是要曲解它们。”他接着说，“在一个乐句内，我希望不要有存在小节线的感觉，只要我能从和声和结构上清楚地感受到这个乐句在整个作品中的作用，我就可以自由地表现它们。”

亚历山大·施奈德是世界著名的合奏演奏家之一。在这方面他发表了一些令人吃惊的看法：“在弦乐四重奏中，许多演奏者认为，当一个声部拉完一个乐句，另一个声部就应当从换把、弓法等方面去模仿它，使它们尽可能一致。我不同意这种看法。我认为这并不重要，另一个声部并不一定要严格模仿这个声部。

“我年轻的时候，认为第二声部演奏主题应当酷似第一声部，稍有一点不象就会使我大吃一惊。但是现在我的感觉不同了。我想作曲家并不希望把他们的作品演奏得象一个模子刻出来的。”

“施奈德先生，我想再问问你，你是否认为连弓法都可以改变呢？”

“肯定是的！”

“你认为这样做将会给年轻的合奏者提供更大的自由，对吗？”

“对，所以我坚持这样做！”然后他又说，“让我告诉你一些我

同卡萨尔斯在一起的经历。当时我们拉的是舒伯特(Schubert)的作品 99 号——♭B大调三重奏。你知道这个慢板乐章是怎样开始的吗？两个附点四分音符用一弓演奏，而每个音上都有一个表情重音。我按照谱子上所写的，用两个音一弓开始演奏，而卡萨尔斯却采用分弓，他当然也在每个音上加了一个美好的重音。后来我问起这件事情，你知道他怎么回答？他说这样做没有任何不同，我们两个都演奏得富于歌唱性。

"卡萨尔斯说，'我们大家在音乐上都理解得很恰当，也有很好的分句，你用一弓演奏，我用两弓演奏，这样做实际上并没有什么区别。'"

施奈德停顿了一下，我们趁机思考了他所讲的东西。然后他又继续说："另一次，我与卡萨尔斯一起演奏布兰登堡协奏曲，速度很快。我向他提了这个问题，他说，'如果按照你对这部作品的理解，用我的速度演奏太急促的话，那么请你相信，你可以用稍慢一点的速度演奏，这样做不仅从音乐上讲是好的，而且你可以感到从容多了。'"

我说，"如果我们的青年演奏者能从你的叙述中受到影响的话，那将多么好啊！"

"当我还是一个青年的时候，"施奈德回忆说，"听到那些伟大的艺术家——克莱斯勒(Kreisler)、埃内斯库(Enesco)、蒂博(Thibaud)、卡萨尔斯和亚历山年(Alexanian)等人的四重奏，我总是说，'噢，他们拉得多么随便！'现在回想起来，那时他们演奏得多么出色啊！"他耸了耸肩膀说，"可能合作得不那么好，但这是多么高超的艺术，多么惊人的音乐表现啊！

"那正是我们在演奏中所追求的东西，"他兴奋地说，"我们需要更多的自由！在合作上有些微小的缺点有什么关系呢？难道传递感情不是更重要吗？当然，我并不是提倡不要合奏训练。

不是的！我们要求在有良好训练的前提下有更多的自由。”

他补充说，“许多著名的四重奏团有一种危险，即演出得太多了，这会使演奏变得乏味。他们应当停止演出，除非他们四人都是音乐的‘巨人’！”

“我想问你一点关于巴赫D小调二重协奏曲的问题，这首曲子你同艾萨克·斯特恩（Isaac Stern）在普拉德音乐节上演奏过。在慢板乐章B（希尔默版）以后的第二小节，第一小提琴在第5、6拍和第11、12拍上用连弓演奏，而第二小提琴在第8、9拍上演奏相似的陈述时却用了波弓（portato），每个音都拉得很清楚。你对这有什么看法？”

“我唯一可以说的是，答句不一定总是同陈述句演奏得一样。对我来说，拉的越是相象，说明整个演出的效果越差。我同斯特恩一起工作时，曾经努力使我们的演奏更加相象，然而我们毕竟是两个人，我们的目标不是使两个声部演奏得完全一致。就象二重唱一样，两个人的颤动（vibrato）难道会没有差异吗？只是在总的理解方面大家一致罢了。”

施奈德回忆起在布达佩斯四重奏团时的活动情况。他说，“1932年，我的兄弟邀请我参加布达佩斯四重奏团，我同他们一起工作了十二年。”当我们讨论到四重奏团中第二小提琴的作用时，他说，“不幸的是，在许多情况下第二小提琴比第一小提琴弱。但是我们知道，四重奏中的中声部不如第一小提琴称职是不行的，虽然只有很少几个四重奏团的中声部在音乐上可以与第一小提琴或大提琴相称。在这种情况下，第二小提琴要比想象的吃力得多，突然来个独奏乐句那就更困难了。有时当第二小提琴担任独奏部分时，其他人甚至感到很难与他配合好。”

“你能提供具体的建议吗？”

他想了一下说，“我愿意说，第二小提琴应当在每个演出季

节中，参加三重奏、钢琴四重奏，甚至担任独奏，以便保持自己演奏上的个性。”

施奈德补充说，“当我于1944年辞去布达佩斯四重奏团的工作后，又花了许多时间练习技巧。担任了这么多年第二小提琴，我的演奏竟然退化了，因而我不得不重新去建立起对高把位的信心。我离开了布达佩斯四重奏团，因为我感到有许多被忽略的不寻常的事要做。”

我说，“我们只习惯于听海顿的二十首四重奏，而你却演奏了他的八十三首四重奏，我认为这是很了不起的成就！”

“我花了三年时间恢复我的良好演奏状态。正如你所知道的，从那时起我录制了莫扎特和亨德尔的奏鸣曲，巴赫的全部组曲和奏鸣曲。我还是阿尔本内里（Albeneri）三重奏团的创始人。”

亚历山大·施奈德曾同纽约四重奏团一起旅行演出，由霍佐夫斯基(Horszowski)担任钢琴，凯蒂姆斯(Katims)担任中提琴，米勒(Miller)担任大提琴。他在法国著名的普拉德音乐节所灌的唱片，是他高度的音乐修养和对音乐深刻理解的生动记载。他发起的以帕布罗·卡萨尔斯的名字命名的音乐节，被音乐界公认为具有历史意义的贡献。

艾伯特·斯波尔丁

(Albert Spalding)

艾伯特·斯波尔丁生于芝加哥，是美国小提琴演奏的代表性人物。当我们见到他的时候，就对这位文雅、热情、善于思考的艺术家怀有一种自然的亲切感。

我们从容地同他闲聊家常，从谈话中知道了他童年的往事。那时他长得不太好看，瘦长个子，七岁开始才对音乐感兴趣。虽然母亲是一位优秀的钢琴家，可家里没有人会拉小提琴，而他却突然非常想得到一把小提琴。

每年冬天，斯波尔丁一家住在意大利，夏天回到美国东部新泽西州海滨的家里。一年冬天，这个小男孩在意大利的佛罗伦萨开始用 1/2 小提琴跟奇蒂(Chiti)学习，他很快就对小提琴有了感情，学习非常用功。当全家回到美国时，他就在纽约向布伊特里戈(Buitrago)学习，后来又向巴黎的莱福特 (Lefort)学习。

斯波尔丁很早就得到了音乐上的荣誉。他十四岁在意大利的波隆那(Bologna)音乐学院毕业，并获得了从莫扎特(Mozart)以来的最高奖励。十六岁时，由莱福特指挥的乐队伴奏，首次在巴黎演出。

当时对他的评价是“非凡的天才”。他很快就在伦敦和维也纳举行音乐会。随后又与达姆洛什(Walter Damrosch) 指挥的

纽约交响乐团合作，在纽约的卡内基大厅演出。

接着是旅行演出、录制唱片和改编乐曲；在菲奥雷罗·拉·格鲁阿地阿(Fiorello La Guardia)领导之下为战争工作；重返音乐会舞台；打网球和研究哲学。

在第二次世界大战期间，他曾随军去到他非常熟识的国家意大利工作。然后又恢复他的演出活动。

我们首先谈论的是弓法。

"至于快速跳弓(sautille)，"他说，"有人称它为快速跳弓，也有人称它为自然跳弓(它应当有个名字)，应当用中弓偏上或偏下一点的部位练习，而对于需要较长时间使用这种弓法演奏的非常柔和的乐句，最好使用中弓以上的弓段，这样手臂不易疲劳，而且拉出来的声音犹如天鹅绒般的柔和。

"关于抛弓(riccochet)我想提一点建议，当弓敲在弦上的时候，弓毛应当是平的。在击弦的一刹那必须把弓握紧，然后立即放松，以便演奏其它音符。"

我说，"许多小提琴演奏者问我关于连顿弓(staccato)的问题，他们认为这是最重要的小提琴弓法。相当多的教师似乎贬低它的重要性，而另一些教师又有过分强调它的趋向。"

"有些伟大的提琴家并不具备很好的连顿弓技巧，"他说，"当我还是孩子的时候就能非常自然地演奏连顿弓，这使人们大为吃惊。后来不知什么原因，它忽然离开了我。这样，我就只好回避那些有许多连顿弓的曲子，而开始去发展另一种连顿弓！

"我一直很喜欢听紧张式的连顿弓，其实这种连顿弓只不过是来自肩部的一种抖动，效果很辉煌，但很难掌握。我还想告诉你一种控制式的连顿弓，它是演奏古典和现代音乐的一种极好的弓法，开始用慢速度练习，先用食指按一下弓杆，然后立即放松。

“当这种弓法的速度加快时，就成为手腕下部的抖动；速度再快，这种抖动就由整个僵住的下臂产生，而上臂是放松的。在发展有良好控制的连顿弓中存在两个障碍：换弦和换把。对于这两点，演奏者最好能认真地思考一下。

“小提琴演奏者通常可以在空弦上拉出很好的连顿弓，但是一碰到换弦或换把，马上就产生问题了。我建议学生通过练习每个调的分奏三度音阶来训练连顿弓，它为学生提供了练习换把与换弦的良好机会。

“凡是发音好的，给人以自然而舒适的感觉的连顿弓，就是很好的连顿弓。”

小提琴演奏者对于早晨用什么练习材料使手指柔软很感兴趣。

斯波尔丁先生认为，开始的十分钟应当用来从紧张状态中解放出来。可以先使肌肉紧张起来，然后放松它们。他很相信无声的左手手指练习。

“无声练习可以锻炼手指的独立性和力量。在这个练习以后休息几分钟，手会感到非常放松。然后就可以开始一天的正式练习了。每个演奏者都可以为自己制定一套练习。顺便提一下，下述练习是很有用的：1 指从弦上有弹性地抬起来，再有力地按下去，分别用八分音符、十六分音符和三十二分音符练习，每弓八到十六个音。

“当然也用 2、3、4 指做同样的练习。练习时其它手指要保持在弦上，手指可以交错，还可以设计出许多这种练习的变化形式。

“另一种活动手指的练习是用慢速度拉奏三度和八度双音音阶，我发现这两种双音音阶对左手很有好处。然而最重要的还是对所拉的两根弦要给以同等的注意。

“还有一种很有帮助的方法是从协奏曲中抽出一个困难的乐句，先用慢速度但很有节奏地演奏几遍，节奏必须严格而匀称。然后逐渐加快演奏速度，但是始终不能失去节奏的严格性。

“应当用各种节奏和速度练习音阶。在拉三个八度音阶的时候，不要总是用某种固定的指法，要经常加以变化，用不同指法重新练习整组音阶。

“下面是一种比较特殊的、但是很有益的练习音阶的方法：先用四个手指演奏某一个音阶，然后用三个手指、两个手指，最后只用一个手指演奏这个音阶。运用这种方法可以毫不费力地派生出许多新的指法。

“为了便于读者了解，让我总结一下对音阶练习的想法。

“练习音阶的三个主要要求是：1.音准；2.节奏；3.流畅。速度是其次的。假如你能用中等速度演奏，并且达到上述要求的话，那么加快速度也是不难的。如果忽视了上述三项基本要求，即使做到了两项，你每天的音阶练习就不是提高质量，而是培养坏习惯。

“指法要改变，弓法也要改变。先从宽广的分弓开始，然后是连弓——一个八度一弓，或是两个、三个甚至四个八度一弓，再是短分弓、断弓、连顿弓、跳弓和快速跳弓。节奏也要变化，包括每拍四个音、五个音、六个音和七个音。

“习惯上和传统上都强调一、三、五、七、九等单数把位之间的换把，而把二、四、六、八等双数把位看得无关紧要。现代提琴演奏的趋势是把双数把位与单数把位等同对待，发展双数把位可以得到很多好处。”

我们同斯波尔丁先生讨论了背谱和公开演奏时的紧张问题。

“公开演奏是一种考验。有些演奏者，其实不乏才能，但他

们无法摆脱这样的错觉：他们感到听众是与他为敌的，是来挑他毛病的，是每时每刻都在等待着他的每个小差错的。这样，演奏者就成了这种错觉的牺牲品，他们使自己处于所谓'舞台紧张'的慌乱之中，他们听任自己肌肉的摆布。公开演奏对另一些人来讲则是一种令人兴奋的事情，他们不认为听众是敌人，而看作是自己的朋友。听众的出现不是使他们演奏得更坏了，而是更好了。

"同样是这些听众，他们却可以从中得到支持、鼓舞和信心，而没有那种瘫痪的感觉。他们的技巧是内心愿望的表现手段，使演奏始终处于很有控制的状态之中。总之，这样的人是适合于公开演奏的。"

"记忆实际上有三种：

1．有意识的记忆——象照像一样把谱子印在脑子里，准确的知道乐谱的结构形式和组成部份；

2．耳朵的记忆——音程的相互连接，旋律形式及它的和声伴奏与发展；

3．生理或肌肉的记忆——本能的、下意识的记忆。虽然有时也会用到这种记忆力，但它是不可靠的，有时它会象桥梁一样，帮助你渡过由于某些意外小事造成的记忆的豁缝，例如突如其来的喧闹声、听众的骚乱、不可避免的咳嗽与喷嚏等，使你有意识的记忆中断了，产生了空白。这时第三种记忆就起作用了，它使你的演奏得以延续下去，直到前两种记忆恢复为止。当然，如果这三种记忆在某个时候同时消失的话，那真是太糟了。"

我感到同艺术家们讨论曲目问题是很有趣的。斯波尔丁先生在这方面的见解颇能给我们以启发。

"与钢琴相比，小提琴的曲目是很贫乏的，而就其本身而言内容却是非常丰富的。遗憾的是演奏者并没有充分利用这笔财

富，大量美好的东西被忽视了。就以斯波尔(Spohr)的第八协奏曲为例，在许多伟大的作品被人们遗忘了之后，这部协奏曲将继续存在下去！人们看到一座洛轲轲(roccoco)时代的建筑，会无限珍爱它的。我敢说，”斯波尔丁激动地说，“如果现在勃拉姆斯(Brahms)活着的话，肯定会对斯波尔的这部作品表示极大的钦佩。

“另一部伟大的作品是维奥蒂(Viotti)的第二十二协奏曲。虽然它不象斯波尔的那样有趣，但它的乐队部分写得非常迷人。

“在经常被人们遗忘的协奏曲中，我想补充下面这些：约阿希姆(Joachim)匈牙利协奏曲、布鲁赫(Bruch)的苏格兰幻想曲、拉罗(Lalo) F小调和维俄当(Vieuxtemps) A小调第五协奏曲。维俄当自己特别喜欢这部作品，这是他所有协奏曲中最富有诗意的一部。

“巴赫(Bach)的六首无伴奏奏鸣曲中，三首是组曲，另外三首是奏鸣曲。我们发现只有两、三首经常有人演奏，其它三首则被人们忽略了。说来奇怪，比较起来我更喜欢听巴赫的无伴奏大提琴组曲。我这样说不是没有道理的。虽然这些大提琴作品不如小提琴的那样有趣，可是它们却有更多低音的节奏音型，从而给乐曲建立了牢固的根基，这就是这些作品主要的美妙之处。大提琴和低音提琴象是节奏的基石，而小提琴更多地是属于旋律性和装饰性的乐器，它很容易失去节奏的律动感觉，而节奏恰恰是音乐的基础。

“小提琴演奏者应当记住，演奏巴赫的任何一首无伴奏奏鸣曲，都必须在弓子触弦奏出第一个音符之前，就在头脑中确立整个作品的节奏概念。

“小提琴演奏者必须象指挥那样，有自己的律动感，稍有犹

豫，听众立即会产生失调的感觉。例如，巴赫第三组曲中的前奏曲，是从第一拍的后半拍开始的。演奏者必须在开始前两、三小节就在心中形成轻微的律动。”

斯波尔丁先生的曲目总是极为引人入胜和配置平衡的。关于这一点他自己说：“我不是无视听众的爱好，正相反，我非常重视它。心中有了这一点，我就力图建立一套使音乐爱好者感到满意的曲目。在考虑独奏音乐会的节目时，除了特殊需要外，我宁可选用一首奏鸣曲而不用协奏曲。当用钢琴伴奏协奏曲时，由于没有乐队的色彩而使演出效果大受影响。而且在多数情况下，钢琴伴奏谱缩写得十分粗陋，很不理想。当然，演奏奏鸣曲也需要第一流的钢琴家。如果演奏得出色，钢琴家也会分享到与小提琴家同等的荣誉。其结果对演员和听众都是有益的。亚果的才华并没有使奥赛罗的形象失掉光辉，难道不是这样吗？

“一些钢琴伴奏编写得好的、效果丰满的协奏曲，偶而也可以包括在独奏音乐会的曲目之中，如：

“莫扎特——四首协奏曲；

巴赫——两首协奏曲；

布鲁赫——两首协奏曲；

圣-桑(Saint-Saens)——B小调；

拉罗——西班牙交响曲；

格拉祖诺夫(Glazounov)——A小调；

多拿尼(Dohnany)——D小调(或门德尔松)；

维俄当——D小调和A小调；

维尼亚夫斯基(Wieniawski)——D小调。”

我认为让音乐会演奏者，特别是青年艺术家更多地了解斯波尔丁的曲目是有益的。因此我请他列了他演奏的协奏曲、奏

鸣曲和一些其它体裁作品的名单。

协奏曲：

巴赫——A小调、E大调、G小调、D小调(二重协奏曲)；

轲莱里(Corelli)——第八大协奏曲；

维瓦尔地(Vivaldi)——A小调、G大调；

海顿(Haydn)——C大调；

莫扎特——G大调、D大调、A大调、♭E大调、小提琴与中提琴二重协奏曲；

贝多芬(Beethoven)——D大调，钢琴、小提琴与大提琴三重协奏曲；

勃拉姆斯——D大调、小提琴与大提琴二重协奏曲；

门德尔松——E小调；

布鲁赫——G小调、D小调、苏格兰幻想曲；

德伏夏克(Dvorak)——A小调；

斯波尔——第八协奏曲(歌唱之景)；

西贝柳斯(Sibelius)——D小调；

约阿希姆——匈牙利协奏曲；

帕格尼尼(Paganini)——D大调；

圣-桑——B小调；

柴可夫斯基(Tschaikowsky)——D大调；

拉罗——西班牙交响曲；

埃尔加(Elgar)——B小调(1911年首先在美国纽约、波士顿、芝加哥、费城演出)；

多拿尼——D小调(首先在美国纽约、波士顿、芝加哥、布鲁克林、圣路易斯、洛杉矶演出)；

雷斯比奇(Respighi)——格利果安(Gregoriano)协奏曲

（首先在巴黎、波士顿、纽约、费城、克利富兰、布鲁克林、圣路易斯、洛杉矶演出）；

席曼诺夫斯基（Szymanowski）——第二协奏曲（首先在波士顿、纽约、布鲁克林、克利富兰演出）；

维尼亚夫斯基——D小调；

维俄当——D小调第四、A小调第五；

格拉祖诺夫——A小调；

巴伯（Samuel Barber）——G小调（世界性的首次演出在费城，然后在纽约、克利富兰、华盛顿、巴的摩尔和旧金山等城市演出）；

雅可比（Fred Jacobi）——E小调（世界性的首次演出在芝加哥，然后在纽约第一次公演）；

维俄莱蒂（La Violette）——世界性的首次演出在芝加哥；

鲍威尔（John Powell）——协奏曲。

奏鸣曲：

“意大利黄金时代，即当轲莱里、维瓦尔地、杰米纳尼（Geminiani）、塔梯尼（Tartini）等作曲家为意大利文艺复兴时期青年一代写作时出现的浩如烟海的作品，以及克莱蒙纳小提琴，是形成任何一个小提琴家演奏艺术的冠石。我在这里如此轻率地用一句话提及这些作曲家，是应当向他们致歉的。

巴赫——六首钢琴与小提琴奏鸣曲；

巴赫——六首无伴奏奏鸣曲及组曲（三首组曲和三首奏鸣曲）；

巴赫——G大调奏鸣曲（最近在艾森纳赫发现的）；

亨德尔（Handel）——六首奏鸣曲；

贝多芬——十首奏鸣曲；

莫扎特——十八首奏鸣曲中的十六首，由彼得斯(Peters)出版；

舒曼(Schumann)——两首奏鸣曲；

舒伯特(Schubert)——C大调幻想曲(作品159号)；

舒伯特——三首小奏鸣曲；

弗兰克(Franck)——A大调奏鸣曲；

福尔(Faure)——A大调奏鸣曲；

德彪西(Debussy)——G小调奏鸣曲；

埃内斯库(Enesco)——F小调奏鸣曲；

圣-桑——D小调奏鸣曲；

雷格(Reger)——#F小调奏鸣曲；

雷格——A小调小提琴独奏奏鸣曲；

卡彭特(J·A·Carpenter)——G大调奏鸣曲；

鲍威尔——奏鸣曲；

等等。

主要的音乐会乐曲：

舒伯特——引子和辉煌回旋曲(作品70号)；

舒曼——幻想曲；

圣-桑——引子和回旋随想曲；

圣-桑——哈巴涅拉舞曲；

肖松(Chausson)——音诗；

雷斯比奇——秋天的音诗；

拉威尔(Ravel)——茨冈；

李姆斯基-科萨柯夫(Rimsky-Korsakov)——幻想曲；

贝多芬——两首浪漫曲；

等等。

斯波尔丁先生继续说："由于希望本书的读者更多地采用斯波尔的第八协奏曲，我想就这部作品讲几句话。

"斯波尔的《歌唱之景》是一部迷人的杰作，是一部巴罗克风格的乐曲。那个时代的人们过分沉醉于装饰音的运用，而这部作品尽管有过多的装饰，却仍然有它新鲜、自然、有时甚至是深刻的东西。斯波尔的这部作品是为旅行意大利而写的，并将它献给这个爱好歌剧的国家。他放弃了惯用的奏鸣曲式，以便把它写成象个歌剧的场面。开始的引子和宣叙调应当用传统的歌剧宣叙调风格，而不要严格按照记谱演奏。例如，小提琴应当在乐队的不协和和弦解决之后进来：

例 1

宣　叙　调

记谱：　　（小提琴独奏）

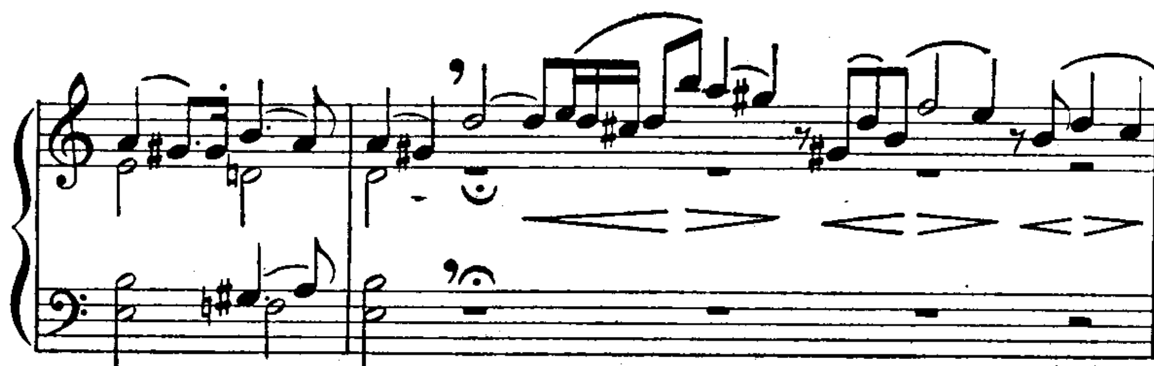
III
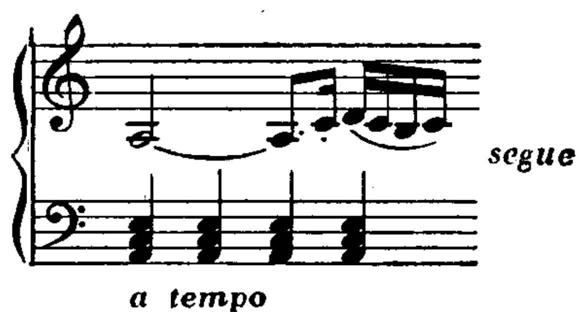
dim.

segue

a tempo

奏成：
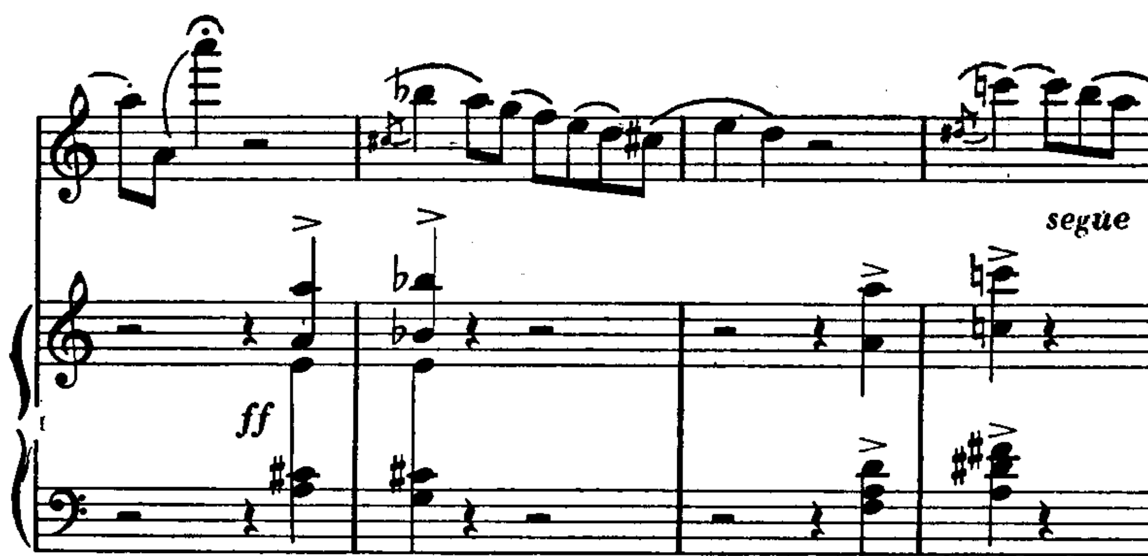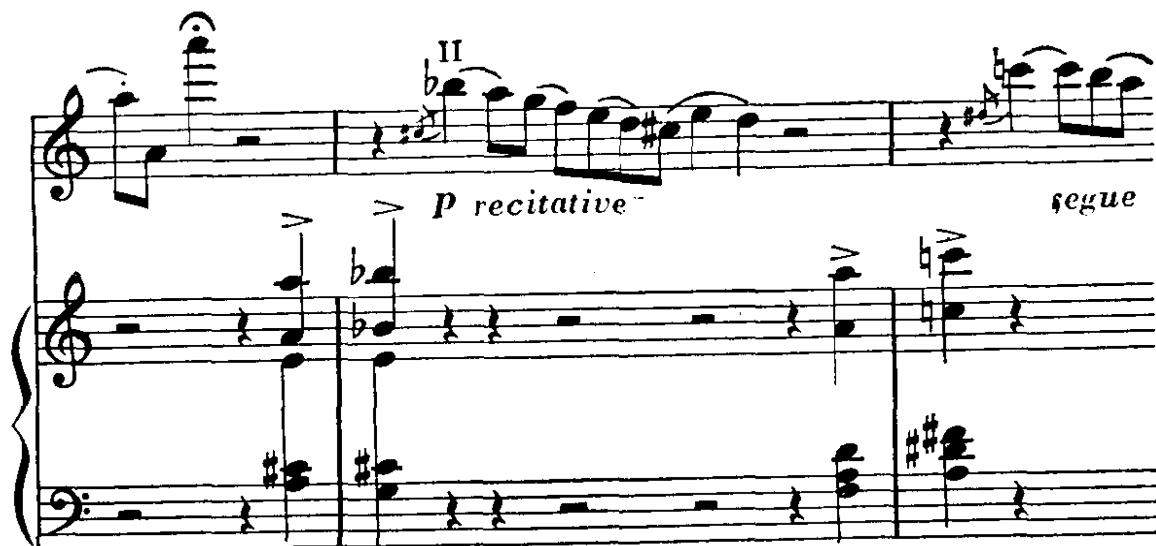




小提琴在乐队奏出两个和弦之后，才接着演奏它那‘说话般的短句’：

例 2

记谱：
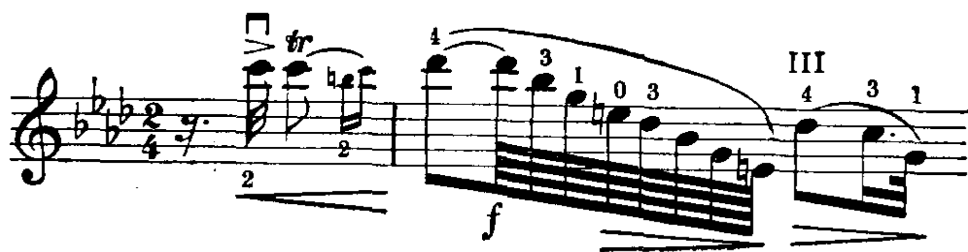


奏成：

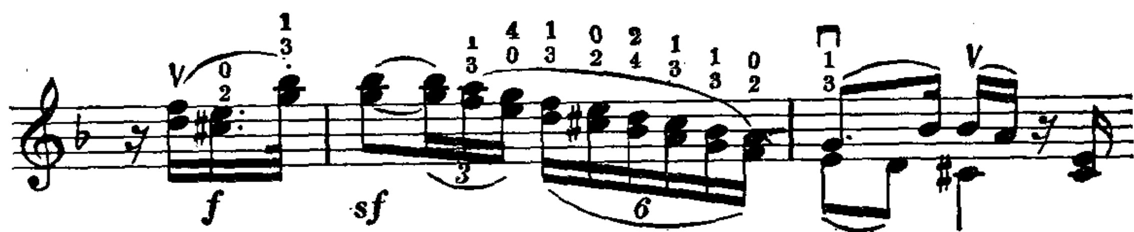


“演奏这部协奏曲需要具备有把握地、节奏均匀地、善于控制地运用连顿弓的能力。那些半音进行的乐句（有时用同指滑奏，更多用换指演奏）要拉得非常精确和清晰。它们是富于旋律性的，而不只是用来显示技巧的，然而那些拙劣的演奏常常使它们变得类似一种缓慢而粗糙的滑音。

“慢板乐章应当演奏得圆润、饱满、富有表情，要注意那些装饰性的回音(turn)，既要保持它们节奏的正确性，又要演奏得平稳、从容。♭A大调中段的下行琶音，可以采用一种避免错误换把的指法，为了突出它戏剧性的激情，E弦上的♭D音要保持充足的时值，甚至可以稍稍长一点，使接下来的琶音象一片飘动的浪花轻轻流去：



“最后两个乐章之间的短小插入段，使我们联想起宣叙调的影响。它实际上是个有伴奏的华彩乐段，要演奏得很华丽，并具有朗诵调的风格。要特别注意双音的均匀性，最好用下列三度音阶指法：



“最后一个乐章是活泼的中板，不要演奏得太快，否则那些复杂的音型既失去了它的鲜明性，也失去了它的美妙性。那个很快就消失的♭E大调插入句要演奏得很柔和，应当全部用轻淡优美的色彩。这整部作品是对小提琴演奏歌唱性的一种考验。”

斯波尔丁先生最后说：“只有那些知识浅薄的人才会轻视斯波尔的第八协奏曲，而有修养的、杰出的音乐家们都对它表示珍重与爱慕。”

同艾伯特·斯波尔丁先生在一起，注视他那端庄的神态和敏捷的动作；倾听他那热情的男中音的话音和深邃的见解，是多么令人愉快的事情啊！小提琴演奏艺术将代代相传，他所散发出来的光辉将与世长存。

托西·斯皮瓦可夫斯基

(Tossy Spivakovsky)

对于托西·斯皮瓦可夫斯基的惊人技巧，评论家们多年来不断寻求新的语言加以赞扬，甚至称它为“又一位帕格尼尼”等等。纽约《先驱论坛报》的汤姆森(Virgil Thomson)写道：“这位艺术大师的演奏，无论是技术或音乐都令人叹服。”

斯皮瓦可夫斯基有着极为热情的天性，对他从事的艺术十分虔诚。从他偶然的一抬头，一个笑容，一个表情和那双深沉的黑眼睛中，我们还隐约地可以看出某些年轻人的，甚至是孩子的稚气。

斯皮瓦可夫斯基中等身材，肤色很深，满头黑发。他一直喜爱各种运动：划船、网球、游泳和远足；当然更喜读书和旅行演出。

托西·斯皮瓦可夫斯基1910年2月4日生于俄国的敖德萨，从小就被送到柏林，先后跟塞拉托(Arrigo Serato)和海斯(Willi. Hess)学习。十岁首次公演后，就到各地旅行演出。

德国政局突变后，他离开德国去澳大利亚和新西兰，在那里开音乐会。他在澳大利亚结了婚，于1941年同爱丽卡(Erika)及女儿露斯(Ruth)一起来到美国。

音乐和评论界对这位杰出的艺术家表示了无限的尊敬。

当我们同斯皮瓦可夫斯基讨论小提琴演奏技巧时，他立即

严肃地告诫说，“只从动作方面去考虑问题是危险的。甚至在谈论技巧时，也要首先决定从哪个角度来对待它。技巧的完整性是必要的，但是永远不要失去目标，要时刻记住练好某种技巧的目的是什么！”

“日常练习也要考虑这些吗？”

“当然是的！即使在做某种改善技巧的练习时，心中也要明确想达到什么音乐目的。演奏者应当永远记住他是一个乐器的歌唱家，要懂得声乐艺术与小提琴演奏艺术是直接关联的。每个小提琴演奏者都应当关心声乐艺术。”

斯皮瓦可夫斯基在“自然”的原则上建立了一种新的运弓理论，并把它运用在自己的演奏中，从而使他的演奏达到了最高的效率，发音宽广而明亮有力。

我说，“虽然我知道用问答的方式很难把你的理论和见解讲清楚，但是我相信读者还是会有一定的理解。”他同意了我的看法。于是我就问：“我想你追求的最重要的目标之一，就是良好的发音吧？”

他说，“发音的基础是琴弦的均匀振动，它主要靠正确应用右臂的重量。在深入讨论这个问题之前，我先讲一讲怎样用自然的姿势持琴，它不同于人们通常惯用的方式。”

“是的，”我同意说，“鉴于两手之间有着密切的联系，先讨论持琴问题是很重要的。”

他说，“琴务必放在锁骨上面。”

“你不让肩碰到背板吧？”

“我认为肩不该碰到琴，琴应当向左转动30°，几乎与肩平行。这样，长约六英寸的锁骨就成为支撑小提琴的支架。”

“这样看上去琴似乎是平放的。”

“是的，这正是我们所希望的那种持琴方式，不能有所偏离。

用这种看来似乎是平的位置（事实上并不那么平），不管演奏G弦还是E弦，都可以充分利用弓与手臂的重量。”

“我想再问你一下，肩部是否一点也不可以抬起来呢？”

“是的，小提琴是平衡在锁骨与左手上的。”

“那末已经习惯于把肩抬起来演奏的人该怎么办呢？”

“喔！”斯皮瓦可夫斯基答道，“那他们就得有耐心去改变这个习惯。”

“那些长脖子的提琴家和用惯肩垫的人又该怎么办呢？”

“我仍然认为肩垫是不必要的。选择一个合适的腮托，克服这些障碍是不困难的。”

“头在腮托上的位置是怎样的？”我们接着问。

“头应当向左转。这样左臂就运用自如了，而不用向里弯转。”

“左臂向内弯转是不必要的吗？”

“我当然这样认为。因为左手向里弯转是反常的，它会造成肌肉紧张而不利于换把和手指动作。”

“那么你认为左手的位置应当怎样呢？”

“应当这样：放低左手的指根关节，从而使１、２、３指变短；４指指根尽可能靠近指板，以便使它保持一定的弧度；手腕要突出。用这样的方式演奏可以拉到很高的把位而不改变手、手指与下臂之间的角度。指根关节与指尖是平行的。我想补充一句，身体的重心保持在左脚是很重要的。”

斯皮瓦可夫斯基示范了这种看来合理而自然的小提琴的自由位置。我们很有兴趣地注视着他的演奏。

“斯皮瓦可夫斯基先生，让我们从拇指开始来讨论一下右臂动作吧？”

他笑着说：“好，我说说我的看法，它可能让你吓一跳。我不

赞成拇指的第一关节过份向外突出。它不利于饱满的、有弹性的发音。我认为拇指应当是放松的，几乎是伸直的。经验告诉我，这样做可以使手腕的动作更自由，更有弹性。”

“拇指与其它手指位置的关系怎样呢？”

“我们知道，奥尔学派主张拇指放在2指下面，或是2、3指之间。但是，我喜欢把它放在小指下面，或是小指与3指之间。这样，需要的时候就可以非常方便地运用手臂的重量，特别是用中弓以上的部位演奏大音量时更是如此。它也有助于更自由的下臂‘旋转动作’，这一点我等会儿告诉你。”

“实际上我们是把握弓的支点，移到了4指边上，对吗？”

“正是这样，”他说，“我们实际上就是在利用杠杆的原理，使手在弓杆上能产生更大的压力。”

“你这么讲我就明白了，右手拇指几乎是直的，但不僵硬。它是放在4指下面的。那么其它手指怎样呢？”

“1、2和3指应当这样：1指指尖直接放在弓杆上，2指指尖放在弓杆边上约1/4英寸的地方，3指指尖与弓杆的边相接触。拇指以这样的方式放在弓根处：当运弓时它可以自动地调整与其它手指的关系，即演奏下弓时拇指向里的一面几乎可以与弓杆平行。”

“这是否意味着其它手指都要很有弹性呢？”

“当然是这样。”

“小指的情况怎样？”

“我对小指进行过许多思考和试验，并且感到把它的第一关节压在弓杆上最为合适。小指处在这种位置可以使手获得更大的自由。当演奏下弓，即弓往右拉的时候，其它手指会自动进行调整。这时，食指有两种性质不同的动作：一是食指尖逐渐移至弓杆；二是当增加压力时，食指指根关节的位置逐渐下降，甚至

低于弓杆。手心的边缘与弓杆接触。"

“现在我明白了，食指关节必须很有弹性。”

“如我刚才所说，当从弓根开始拉下弓时，食指和2指的指尖放在弓杆上，手指的指根关节与弓杆是平行的。”

“斯皮瓦可夫斯基先生，中弓以下由于弓子本身的重量，就不必再附加压力了吧？”

“正是这样。中弓以下的部位，由于弓子本身已有足够的重量，就没有必要使用压力了。在弓根或接近弓根的地方，指关节始终与弓杆平行。当过了中弓，自然就不是那样了。”

“怎样拉很弱的声音呢？”

“当拉非常柔和的声音时，不必做别的，只要用指尖控制就行了，甚至在弓尖也是这样；如果用弓子本身重量拉出来的声音还嫌太强的话，那么只要把弓子轻轻地抬起一点就成了。在近弓根的地方肯定是这样做的。”

“请你谈谈当要求增大音量的时候怎么办呢？”

“首先，手指必需很有弹性，以便它们可以自行调整，使手心的边缘与弓杆接触。”

“你是否把手臂的重量用上去呢？”

“是的，这样演奏者可以很省力地拉出较大的音量来。”

“那时手指在弓的什么部位呢？”

“你看，在作了这样的调整之后，1、2、3指的指尖必须保持在弓杆的近顶端处。当弓子向弓尖运动时，肘部逐渐抬起来。这时允许下臂的旋转动作，也可以稍稍加上一点手臂的重量，使音量获得平衡。当然在上弓时，这个动作肯定是相反的。”

“让我们讨论一下下臂的旋转动作好吗？”

“我们知道下臂具有向下和向上转动的很大可能性。只要试一下就会发现，下臂转动的范围可达90°。下臂向上转动直

至手心朝上的动作称为‘仰转’(supination)；手臂向下转动称为‘俯转’(pronation)。

“当下臂以肘关节为中心旋转时，手以类似的方式运动。而当下臂与手同时转动的时候，弓在弦上的角度容易改变，因此手指必须很有弹性，以便能保持弓子的直线运动。由此可见，手指在不断地对弓进行调整，而拇指与小指则是这个弹性调整的轴心。

“从弓根开始运弓时肘要放低，接近弓尖时肘要抬高，以便下臂能自由地作旋转动作，这可以比作轮子的半转。”

“你是否能更明确地告诉我们，肘在弓根时应当多低，到弓尖处应当多高？”

“我们可以这样说，在弓根时肘关节要指向右脚，到了弓尖则指向天花板。我要强调一下，不管怎样，肩关节、肘、腕都要非常放松。当你这样自如地上下运弓时，伴随着下臂的转动，上臂会自然地产生微小的动作，但肩部是肯定用不到抬起来的。”

“换弓的情况怎样呢？”

“当我们从上弓换到下弓去的时候，下臂有个向上转动的动作；下弓一开始，下臂就作向下的转动。”

“在弓的各个部位换弓都是这样吗？”

“当然是这样！”

当我问到，“在快速运弓时，或者说在用弓很短的情况下，下臂如何仰转和俯转？”

他回答说，“运弓长度减少了，手臂的旋转动作也相应缩小；当运弓很短时，手臂的转动就极小了。”

“弓杆是向指板倾斜，还是直立在琴弦上面？”

“弓杆应自然地向指板倾斜，因为手必须处于从下臂自然下垂的姿势。你看，就是这样。”他拿起乐器和弓子作了示范。“是

的，我明白了。”

我建议谈一下关于平稳地换弓的问题。我说，“根据传统方式，流畅的换弓是由微小的手腕动作和柔韧的手指动作产生的。”

他表示同意说：“当然。但还必须记住，由手腕造成的任何角度变化，都容易使运弓削弱。它改变了下臂肌肉的紧张度，使换弓成为一件更复杂的事情，既浪费精力，又不利于发音。”

他继续说，“我主张采用转动下臂换弓，让手指自行调整。用这样的方式换弓，手并不改变它与下臂之间的角度。当然，换弦时是例外。”

塞达说：“我注意到在你演奏的时候，弓子总是倾向于较低的那根弦。”

“是的，这一点是很重要的。贯穿着整个运弓过程，弓要始终保持在即将触及近旁低音弦的状态中。”

“G弦也是这样吗？”

“当然是这样！当你在G弦上演奏时，要想象一根假设的C弦，弓子尽可能接近琴的腰围，当然不能碰到它！”他还说，“用这样的方式运弓容易得到更饱满的声音，因为手臂的重量被用到整个运弓中去了。”

由于托西·斯皮瓦可夫斯基的诚挚、认真和善于分析，使我们同他的讨论充满了乐趣。他说话缓慢、谦和，举止文雅。不过我们很快就发觉这只是他为人的一个方面；他还是一个精明的、有洞察力的、敏锐的和博学的人，外表文静而个性坚强。他不大爱笑，而一旦笑起来却是很有魅力的。

当我们讨论到换弦，这位艺术家说：“换弦是靠手腕关节的动作进行的，或者可以称之为垂直动作。这对于平稳而圆滑地

换弦是一种省力的方式。"

我问,"关于三根弦或四根弦的连续换弦怎么样?"

斯皮瓦可夫斯基回答说,"自然是整个手臂都要参与动作,毫无拘束地经过各弦的不同平面。但要始终记住一点:是手从手腕处的上下动作带动换弦。"

"你怎样用弓根演奏一串在两根弦上轮流奏出的音符呢?"

"运用腕关节的动作来演奏。"

"关于跳弓(spiccato)、连顿弓(staccato)以至于断弓(martelé)你以为怎么样?"

"这些弓法是建立在下臂转动的基础上的。跳弓只用极小的下臂转动。当在中弓用不太快的速度演奏时,弓是靠它自己的弹性跳离琴弦的。这时只要从节奏上控制运弓,并使左手的手指动作与运弓同步就成了。至于飞奏连顿弓(flying staccato),"他接着说,"我们大家都知道,用手臂肌肉的轻微收缩就会引起类似痉挛的抖动,当然必须有良好的节奏控制。

"每个演奏者都必须确定下臂轻微的转动动作与其左、右的均衡动作的正确结合。这个原则也适合于断弓和飞奏连顿弓,而飞奏连顿弓还要加上一个特殊的动力,以便使弓子离弦。"

"不离弦的连顿弓怎么样呢?"

"我们必须意识到,这里弓子有一种离弦的倾向,应当设法回避它。这种弓法是用下臂旋转的方法演奏的。所有弓毛不离弦的连顿弓,除用下方三分之一弓段时外,都需要有一定的压力。当然,演奏轻快的连顿弓(light staccato)就不需要再把弓毛压紧在弦上了。

"为了加强右臂动作的弹性,学生花一定的时间专用于弓根的练习是有价值的。我还竭力推荐用全弓练习类似笛声的'近

指板奏法(flautato)'。然而，为了使运弓有力，也应当在弓的各个部位练习断弓。"

作家和教育家盖伊洛德·约斯特(Gaylord Yost)曾经有很长一段时间与斯皮瓦可夫斯基保持密切接触，以便弄清他的运弓方法。约斯特的调查成果已经写成专著由沃尔克威恩兄弟(Volkwein Brothers)在匹兹堡出版。

我检查了斯皮瓦可夫斯基的每一支弓，并对他偏爱过于结实的琴弓提出了我的看法。

他说："的确，我希望我的每一支弓子都很有力，还喜欢把弓毛拉得很紧。"

"紧到什么程度?"

"在用中弓演奏时，弓毛离开弓杆至少有半英寸，"他接着作了示范。

斯皮瓦可夫斯基是音乐家的杰出代表，并且始终保持着他那崇高的地位。他从不借助滑音来丰富他的演奏或表现他的热情。他能奏出多种不同的音色，在演奏一些不带揉音的乐句时，他能赋予它们特殊的美感。它们不只是一些没有使用揉音的声音，而是充满了歌唱性的乐句。

他充分应用揉音，从而使他的琴声辉煌绚丽，造成一种极为雄浑和连绵的演奏风格。他说，"这就是我想要用以表现自己的方式。这个想法始终存在于我的脑海之中。"

为了更好地表现音乐，他敢于背叛根深蒂固的传统。当这位艺术家用上弓开始演奏某个片段的时候，听众丝毫也不感到惊奇，尽管他们从来就是听别人从下弓起奏的，因为只要在一、两弓之后，人们就会看到，他正好运用下弓时弓的自然重量，对乐句中的那些重要的音，给予合乎逻辑的强调。

提琴家们应当细心倾听他演奏的巴赫无伴奏奏鸣曲中的三

音、四音和弦与对位乐句。他把这些和弦演奏得平稳、连贯，使人听了感叹不已！

约瑟夫·西盖蒂

(Joseph Szigeti)

约瑟夫·西盖蒂是一位深入到音乐所固有的奇妙境界的大师。他用自己那易于感受、又很理智的心灵，给予听众以极度的欣喜和"难以形容的美感"。

他说："演奏家如果离开了作品的创作过程和与作曲家的交流中获得的深切感受，那他单纯的演奏又有什么意思呢？

"对现代作品多样性和独创性的认识，比了解作品创作年代和顺序更为重要。因为指导我们把作品放在节目单的什么位置是由它们的'分量'、'浓度'、和感情的'基调'决定的。"

"我请求作曲家们同我合作写他们的作品，以此来丰富我的演奏曲目，如纽约的巴尔托克(Bartok)，巴黎的米育(Milhaud)，维也纳的轲多萨(Pal Kadosa)等。我强烈地感到，这对于独奏会的曲目，好比是开辟了沙漠中的绿州，它成了作曲家和演奏家共同关注的中心。

"另外，"他补充说，"我还谋求同事的艺术家们的帮助，如请本尼·古德曼(Benny Goodman)一起演出巴尔托克为单簧管、小提琴和钢琴写的《对比》；或同一个弦乐队演奏象莫扎特的第17首嬉游曲(Divertimento)这样的作品；再就是演奏巴赫、塔梯尼(Tartini)等人的协奏曲。

"你是否认为在一场传统的小提琴独奏会中,加进一首拉威尔(Ravel)或莫扎特的三重奏,或用小提琴伴奏演唱一、二首巴赫清唱剧中的咏叹调,会提高人们的兴趣?中提琴演奏家是否应当为演奏德彪西的长笛、中提琴、竖琴奏鸣曲而自豪?

"在独奏音乐会中加入这些小插曲作为媒介,可以振奋听众,使他们更有兴趣去欣赏后面的节目,是吗?

"我感到在探索新的小提琴演奏手法方面,作曲家比小提琴家,甚至于比那些很杰出的小提琴家的想法更为具体化。因为,你们知道,"他微笑着说,"小提琴家们都是些很保守的传统派。

"我们大家知道,在莫扎特和贝多芬的时代,每个音乐会都有新鲜的作品被介绍出来,这当然会激发人们对艺术的热情。我愉快地看到,听众对现代音乐的兴趣正在增长。我想提的建议是在每一张节目单上包括更多的现代曲目。"

"你最近演奏哪些新作品?"我们问他。

这位艺术家答道:"我非常喜欢考埃尔(Cowell)的一首奏鸣曲,最近我还为它灌了唱片。"

"是啊,我也知道这个作品,并且非常喜欢它。我想这个作品是献给你的吧?"

西盖蒂先生点了点头说,"我们可以说这是一部带有美国风味的作品。第一乐章是十九世纪的圣歌音调;第二乐章非常有趣,它有一个取材于1820年前后的称为'赋格风'的赋格主题;第三乐章几乎是一首原始的民歌;第四乐章是吉格(Jig)舞曲,它运用了朴素的民间素材,看上去似乎很简单,却经过作者熟练技巧的精心加工。"

我们问,"难道没有第五乐章吗?"

"有的,有个第五乐章,"他答道,"这是考埃尔根据我的建议

写的。我希望他在这最后一个乐章中把前几个乐章用过的材料概括一下。”他沉思地望着我们说，“这使我很高兴，因为它是演奏家与作曲家的共同产儿。这种合作是个很有成效、很重要的因素。”

西盖蒂先生对普罗可菲也夫(Prokofieff) 1947年写的作品115号的无伴奏奏鸣曲表现出极大的兴趣。

我注意到，几乎所有无伴奏的小提琴作品都蒙上了“巴赫风格”的幻影，而普罗可菲也夫的这首奏鸣曲却没有这样的痕迹。

西盖蒂说，“是的，它的美妙之处正在于普罗可菲也夫没有模仿巴赫。这部作品是作者直截了当地写出来的，它完全表现了自己的风格。”

我问，“难道人们不感到需要和声背景吗？”

“普罗可菲也夫是一位精明的设计旋律的大师。”他回答说，“在最近一次闲谈中米育告诉我，他的老师安德烈·格达奇(André Gedalge)经常谈到，对于一个曲调的考验是，即使没有伴奏也能为人们所理解。

“这首奏鸣曲第一乐章的第二主题没有陪衬，更确切地说，没有使用任何双音。在第一、二、四变奏中也是如此。你们知道，他的音乐素材具有民间传说的特性。普罗可菲也夫曾经花了好几年的时间勤奋地采集民间素材。”

西盖蒂反复强调，“作曲家与表演艺术家之间如果能进行更多的交流与合作，那将是一件多么美好的事情啊！我觉得演奏家应当谦虚地向作曲家提出自己对作品的修改意见。在普罗可菲也夫这部作品的末一乐章中，我感到他要的是风笛(bagpipe)的效果，但是他的写法并没有把这种效果表现出来。”

我说：“可是从你灌的唱片中却可以感觉出来。”

“是的，因为我作了一些改动，增加了D弦上的低音管效果，

以造成风笛的色彩。当然，对那些看谱子的人来说，就弄不懂是怎么回事了。如果那时普罗可菲也夫同我在一起的话，肯定会按照我的意见修改的。有时只要稍稍改变一下弓法或指法，就会带来完全不同的效果。”

我说："回忆一下约阿希姆和勃拉姆斯在创作那部著名协奏曲中的密切合作是很有意思的。”

“是啊！我们不清楚约阿希姆究竟给这首协奏曲加了多少东西，但是我在许多地方看到他的手迹。”

我提醒说："西盖蒂先生，上次我们见面的时候，你曾经提到拉威尔奏鸣曲中的某种弓法。”

“是的。我有一种直觉，拉威尔在那无穷动式的乐段中所想的正是十九世纪大量运用的那种弓法。我把它归纳为四个十六分音符一组，前两个音是连弓，后两个音是分弓的跳弓或连弓的跳弓①。

“遗憾的是这种弓法现在用得越来越少了。”

西盖蒂说："这只是我们所失去的许多东西之一。也许是由于话筒使人伤脑筋的缘故，演奏者可能感到在广播中运用这些弓法太冒险了。是否这样我不清楚，但我的确知道有些震弓(tremolo)、跳弓(spiccato)和多种很有效果的快速跳弓(sautille)现在都不用了。这样我们就由于缺少那些断开演奏的弓法或提起的动作而丧失了某些表现手段。所谓把弓提起来的动作，就是指法国人所说的‘抬弓(reprendre l'archet)’。现今，人们过于强调分弓的从头至尾的平稳性和重要性，而太缺乏冒险精神了，特别在运弓技巧方面更是这样，对此我感到很遗憾！”

---

① 即  或  ——译者。

他又说，"关于拉威尔的那部作品，我确信他心中想的正是这种弓法的效果。首先，多年前我听到古别立克(Kubelik)、萨拉萨蒂(Sarasate)、胡伯曼(Huberman)演奏克莱采尔(Kreutzer)奏鸣曲中的第二变奏曲时，就采用这种弓法。其次，我同罗森泰尔(Rosenthal)商量过这个问题。你知道，他是拉威尔的学生，他确信我录音时所用的这种弓法正是拉威尔所设想的。"

对于美国弦乐界总的发展趋势，西盖蒂的看法是肯定的："认为人们对弦乐或独奏家缺乏兴趣是没有根据的。虽然各种节目都很吸引人，但是一场音乐会的高潮往往是独奏节目。通常人们在举行音乐会时，总是请一位著名的人物参加演出，并作为全场音乐会的高潮，而协奏曲这种形式正是做到这一点的有力保证。"

"在讨论小提琴演奏的技术问题之前，让我们先来谈谈练习方面的情况。"我建议说，"你是否愿意一般性地评论这个使人头痛的问题。现代的美国青年要求教育和社交生活，这就占了他们一天中的大量时间。"

"是啊，我始终认为每天练两小时琴就足够了。当然在这两小时的精心练习之前，应当加上足球教练说的'战术研究课'。"

西盖蒂进一步说，"就象透过作家的文字看出他要表达的思想一样，我们要透过音符寻求作品的含意。一定的音程和旋律进行可以反映出音乐家所生活的时代，表现出那个时代的观念和理想。

"接下来当然是消化作品的工作，分析乐曲的形式、构思、结构，加之各个部分之间的关系等等。

"我强烈地感到，如果不是沉浸在音乐之中，不是使作品紧紧地抓住你，那么你就不可能真正开始研究工作。背谱是非常重要的，再好的作品，哪怕是纯技术性的，也只有当你把乐谱抛

掉之后才能拉好。所谓背谱，我指的是对乐曲的速度和节拍的控制，它的一般色彩和你在处理高潮时使用的方法。当然，还要记住技术上的'薄弱环节'。

"要记住谱子首先要认真分析它的句法结构，它的形式和构思，然后是拉奏它、背熟它、消化它，并用极快的速度、以致用尽可能短的时间把它拉出来。这是一个很好的方法。它象一幅鸟瞰图，使我们对整个作品有一个总的概念，同时可以充分理解各个部分之间的关系。"

他还说，"独奏家还应当学习指挥，这样他考虑的就是整个总谱，而不只是他自己的那一部分了。经常有这种情况，青年演奏家不能把他的演奏与近在身旁的乐队融合在一起，这是多么不幸呀！

"独奏者必须同时注意两个地方，"他断言，"即他正在演奏的和即将演奏的片断。"

"你的意思是说他应当事先进入下一个小节？"

"不！这不是我的意思。这样做会使演奏很平庸。他必须使自己同时考虑到两个地方，两个地方！实际上是要有两条思路！"

西盖蒂先生同意和我花一段时间来讨论技术问题。这位艺术家对我们说："我盼望着作这样的讨论，但在我们讨论之前，先让我引用歌德(Goethe)的一句话：'人们一讲话，就开始犯错误了。'"

"小提琴演奏有许多技巧原则，这些原则用在某些人身上是合理的，用在另外一些人身上则是不合理的，所以我不愿意讨论这些有争议的技巧问题。我想再说一遍，某些所谓科学的指法，许多都是有争论的。

"今后会有许多方法来解决同一个技术性乐句。我的大部

分手稿都回避写任何指法，这样学生就会寻找适合于自己的指法，教师也就有机会根据学生的情况确定指法。

"我不主张学生长时间地用一种指定的指法练习音阶，也不主张长时间地致力于一首练习曲。

"在学生的练习中，"西盖蒂解释说，"真正的艺术是获得倾听自己演奏的能力，发现自己任何微小的缺点，然后在教师的帮助下，找出各种直接有助于克服这个缺点的片断。把这些片断记住，凭记忆练习，这是非常必要的。"

"西盖蒂先生，你对从协奏曲中抽出一些句子来练习技巧的做法有什么意见？有些人感到这样做不聪明，因为已经有了那么多优秀的练习曲了。其中一位艺术家认为这样做是有害的，他感到如果把这些乐句抽出来作为孤立的技巧练习，那么在演出时就会影响它们的表现力。他极力主张在进行每天的技巧练习时，不要加进任何音乐表现的成分。

"而在我个人的教学中，我发现学生很喜欢协奏曲中的技术性乐句，因为它们更具有音乐性。你对此有什么看法呢？"

"阿普尔鲍姆先生，我对这点感受很深。可以这样说，程度深的学生很少需要一般的练习曲，甚至完全不用。因为现有的乐曲是如此丰富和引人入胜。其中有许多很有价值的乐句，包含了小提琴演奏所需要的各种技巧。

"我们有许多三度、六度、八度、十度的双音乐句，我们也有各种各样的弓法。"他伸手取了一张纸，迅速地写下了勃拉姆斯协奏曲(奥尔版)第一乐章C前一小节；然后又写了普尼阿尼(克莱斯勒)前奏曲与快板的第 67 小节，并把它递给我说，"你看，这是一个非常有用的弓法练习，这样的东西多得很。"

他继续说，"这在很大程度上取决于学生的创造性。他应当有能力判断自己演奏中的弱点，然后，如果他有资格这样做的

话，就要正视自己的这些不足。”

我们要求西盖蒂先生分析一下勃拉姆斯的小提琴协奏曲。他沉思着说，“在所有的协奏曲中，关于勃拉姆斯协奏曲的文字资料竟然最少，而它也许正是最值得探讨的。我有许多关于这部协奏曲的权威性评论，它是专为约阿希姆写的，勃拉姆斯同他合作写了这部作品。

“约阿希姆和胡贝（Hubay，我曾跟他学习）是非常好的朋友。我记得胡贝告诉过我，勃拉姆斯每年都来同他一起演奏自己的新作品。

“胡贝还告诉我说，有一年圣诞节，勃拉姆斯拿来了他的D小调奏鸣曲，胡贝就是看着这份铅笔写的手稿演奏了这部作品。下面我要告诉你的内容是勃拉姆斯亲自对胡贝和约阿希姆说的，我是直接从他们那里听来的。

“胡贝小提琴学派的长处在于尤其适宜演奏勃拉姆斯的小提琴协奏曲。高超而精练地运用揉音，以及胡贝对这部协奏曲的高尚观念，都明显地表现在他那非凡的演奏之中。

“在一些片断中，”西盖蒂继续说，“如B以后的十五小节（奥尔版），一般都存在着演奏过快和含糊不清的毛病，而这些地方恰恰是无论何时都应当拉得清晰明了的。

“B以后二十一小节的五连音和四十一小节慢下来的三连音，节奏都要非常准确。最后，从B以后五十三小节起，才把听众正式带领到这部伟大作品之中！
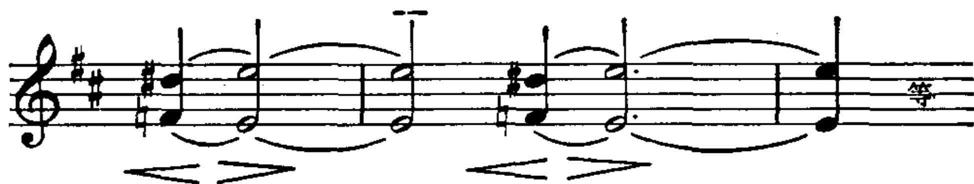
“接着，在C之前的二十六小节，习惯上被不恰当地标上了

'渐慢'，而勃拉姆斯根本没有这样写过。几小节之后的装饰音应当演奏得快一些，以便不使乐队中的主题被迫放慢下来。

“C前的一小节是由十六分音符组成的。通常人们的演奏效果是绝对错误的，这里是三组四连音，而在许多演出中却被奏成了四组三连音，这是难以使人理解的。只有象乐谱所记的这种节奏的紧张度，才给我们真正勃拉姆斯式的效果，这一点是不能失掉的。努力拉好这一串四连音，就能表达出这一小节所需要的情感。
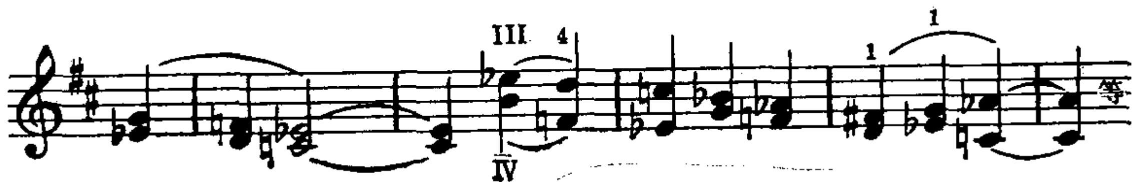
“D之后的十九小节，在温柔的第二主题中，低音要稍微持续一下，给以巧妙的强调。这种节奏上的特色为我们提供了一个与众不同的典型。

“在A小调一段的D后三十二小节处，E的八度双音应当在G、D弦上演奏。



“在这个二分音符上只用极少的揉音，或是根本不用，这样可以达到预示不祥的效果。乐曲用这个经过句引向强烈的爆发性的和弦，当它用前面所讲的方式演奏时，和弦的戏剧性威力就更突出了。
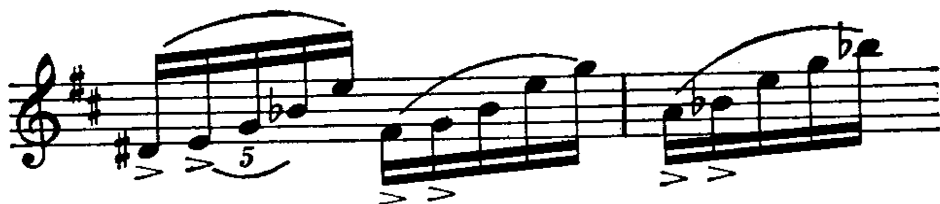
“根据音乐内容和乐句形式决定选用什么技术手段，这是很重要的。在下面这个短句中，弓的压力保持不变，还要把压力均匀地分布在两根弦上，使两个声部都能单独地听清楚。



“紧接的标有‘轻快活泼但富有表情地(优雅地)’的一句要用高度的技巧演奏。必须给它以精心塑造，表达方式也要仔细推敲。它来回飘拂，绝妙地融合在乐队之中。

“F以后九至二十二小节的乐句是很难拉的。为了拉好它，最好先以克莱采尔D小调和F小调练习曲作准备练习。包含在三个八度内的九度大跳，要以极为饱满的运弓来演奏，弓子要甩得开！

“华彩乐段前四小节(也就是K后第二十四小节处)，有三组五连音，每组前面的两个音应当这样加以强调：



它有助于把潜伏在这个乐句中的双重声部表现出来。这一点必须做得非常清楚。

“华彩乐段之后那个超凡脱俗的主题应采用密集的揉音，然后从这种情绪迅速而有步骤地发展成快速的结尾。

“在第二乐章中，”西盖蒂继续说，“双簧管以崇高的感情奏出主题，独奏小提琴只是起一种解释、陪衬的作用。使人遗憾的是，许多人把它演奏得过分突出，简直象在演奏主要声部一样！

“发展部应当是戏剧性的。这个乐章的A、B、A结构要清楚地划分开来，如果能巧妙地做到这一点，就能体现出平静的结尾的妙处。*F小调那段，要有大提琴与小提琴对答的感觉。

“在再现部，小提琴的三连音要细心地与双簧管奏出的主题配合好。倒数第三小节最后一组三连音的渐慢不要过分。

“关于第三乐章，”他接着说，“许多乐队指挥和演奏员都这样议论：在我的演奏中，匈牙利人的灵感占据了突出的地位。这

是真的，我的速度比传统的德国学派要快。

“使人感到非常愉快的是，我在福特瓦安格勒(Furtwaengler)指挥下的柏林演出之后，已故的施尼林(Ossip Schnirlin)曾同我讨论过我的演奏，他确信我的速度是正确的。施尼林先生是这部作品的权威，他受勃拉姆斯协奏曲出版者西姆罗克(Simrock)的委托，曾对第一版进行过修订。”

那时施尼林对西盖蒂这样说：“有一件有趣的事可以证明你是对的！不久前我手头有一份勃拉姆斯协奏曲的首次长条校样，我当然是充满深情地校阅了它。当时我注意到这个乐章的标题是‘游戏似的快板 (Allegro giocoso)’，在这之后有约阿希姆的亲笔指示‘但不要太快 (ma non troppo vivace)’，还有用德文写的‘不然太难了 (da sonst zu schwer)!’这件事引起我很大的兴趣。我确信勃拉姆斯的原意是想把这个乐章演奏成‘游戏似的快板’，而约阿希姆怕这个速度太难了，所以又写上‘但不要太快’这几个字！”

“西盖蒂先生，不久前你讲到过一个很好的想法，即在早上开始练琴的时候，不妨破例地拉一些高难度的东西。”

“我今天还是这样的，”他断然地说，“一个提琴家可能经历的最可怕的事情之一，就是在他还没有准备就绪的时候就得登台演奏。但我们为什么不作好应付这种偶然性的准备呢？万一在一次重要的音乐会之前病了怎么办？不得不在没有练习的不利情况下演出，再加上有点病！因此在不顺心的情况下练习演奏是个好的策略。正当你渴望拉些容易的曲子时，突然给你某些难题！”

分析西盖蒂的揉音是很有吸引力的事。他的揉音、特别在那些抒情的乐句中，不时比通常的奏得要慢些。开始听的时候似乎觉得它太慢了，但是当乐曲的感情变得强烈，西盖蒂加快了

揉音的速度之后，那缓慢的揉音却始终在听众的脑海中留连，使人盼望它重新出现。当西盖蒂需要一种轻柔、飘渺的效果或不祥的色彩时，他往往省去揉音。

我听过西盖蒂演奏的巴赫恰空舞曲，从头至尾都没有用慢揉音。有时他甚至完全不用揉音，如巴赫恰空中Q处的四小节D大调短句(奥尔版)。

我也听过他以完全不用揉音的方式开始拉一个音，然后在它延长的时候再逐渐地把揉音加进去。令人惊讶的是，他还有在快速跳弓时揉音的本领。

西盖蒂的跳弓技巧是杰出的。为了使每个声音都饱满而清楚，他用了很多的手臂动作。他的强弱幅度很宽，从 *pp* 到 *ff* 都有良好的音质，绝无那种通常在演奏敲击型弓法时发出的噪音。

西盖蒂具有华贵的风度，但又十分含蓄。他谈吐流利、温和，为人热诚。他还是个寻根究底的人，喜欢议论和思考问题。

约瑟夫·西盖蒂 1892 年生于匈牙利，这是个天性热情的国家，也是约阿希姆、奥尔和胡贝生长的地方。这种性情的熏陶是西盖蒂成长为如此完美的演奏家的基础。他是一位世界性的人物。

1925 年，这位年轻的演奏家在斯托可夫斯基(Stokowski)指挥下，在费城演奏贝多芬小提琴协奏曲，作为在美国的首次公演。一周后，又在纽约演出了这部作品。美国人公认他为有头脑的小提琴家，是“音乐家之师”，他总是能帮助听众开扩他们的音乐智慧。

他年轻时曾跟胡贝学琴。刚满 14 岁就在柏林、德累斯顿等地作首次旅行演出，此后在英国住了五年。1917——1924 年，西盖蒂在日内瓦音乐学院代替马托 (Marteau)的位置任小提琴教

授，任教期间他没有间断过演出活动。

我们问他有无嗜好，他说，“嗜好！一般意义的嗜好我可以说是没有的。”接着他说，“当然我也有嗜好，那就是会见指挥家，同他们和乐队领队交换意见。我想我的嗜好就是与人民在一起！

“我一直为录制新作品和争取青年作曲家的权利而斗争。我记得，”他闪烁着喜悦的目光对我们说，“为了录制普罗可菲也夫的第一小提琴协奏曲，我不得不去找公司的最高负责人，并且告诉他，‘人们说这部作品卖不出去，可我必须录它。’于是我们录了，而且一开始就很畅销。

“唱片对于学生是极为宝贵的，”他说，“你同意吗？它给学生提供了向艺术家的演奏学习的良好机会，他们可以让自己沉浸在作品之中，沉浸在作品的完整的演出之中。

“摇摆音乐在流行音乐中的作用就象印象派在绘画中的作用一样，也就是使用了更多的色彩和更注意色彩的运用。我认为摇摆音乐提高了人们对音乐的接受能力。摇摆音乐最终也会给古典音乐带来益处。

“对于美国作曲家，我将尽可能帮助他们！”

西盖蒂是现代著名作曲家许多作品的首次演奏者，而且仍旧是当今古典乐曲最严谨的演奏者之一。

埃弗雷姆·津巴利斯特

(Efrem Zimbalist)

在整个小提琴演奏艺术的光辉历史中，从来没有比埃弗雷姆·津巴利斯特更为优秀的代表了。同这样一位高贵的人物谈话；回顾他遍及世界的音乐生涯；体验他在与我们交谈中流露的那种敏锐的、内在的判断才能是令人陶醉的。

他告诉我们，“学习音乐是件了不起的事，因为它可以使我们同世界上最美好的心灵相通，每个学生都应当认识到这一点。但令人不能理解的是，小提琴家中很少有人认识到，能同这些伟大的智者交流感情是一种特殊的荣幸！”

我们问他，“当你听一个有很好天赋但又缺乏演奏能力的年轻人拉琴，你相信他能练出好的技巧吗？”

“是的，凭我的经验，我认为他们总是可以取得很好成绩的，不是每个人都能达到第一流的演奏水平，但是肯定可以建立起足以演奏那些重要作品的技巧。一个有才华的青年，依靠勤奋和正确引导，一定能够获得充分的技巧。

“假如一位年轻人有惊人的技巧，但是才能不高，一般来讲，这样的人是没有用的。因为，只有在演奏两、三部技术特别困难的作品时，才需要这样的人。”他沉思地说，“当我们第一次听古别立克 (Kubelik)演奏时，他给了我们极深的印象，因为当时没

有别的提琴家有他那样的技巧。但是，只有在演奏极少几个作家的作品，特别是帕格尼尼的作品时，才用得到这样的技巧。”

津巴利斯特说，“我们必须记住，能演奏得和谐、悦耳的青年人是不多的，虽然他们很有天赋。但是对那些乐感强的学生来说，情况就大不一样了，他们肯定会被赏识的。一个人缺乏技巧可以花时间训练，我始终认为最重要的是乐感。

“说真的，有些人可能有辉煌的技巧，但是如果缺乏内在的音乐感的话，在我看来，他的能量还是有限的。一个青年演奏者有了好的技巧，只能说是他次要的收获。”

津巴利斯特先生很喜欢同我们谈论小提琴作品和它的早期情况。

“不久前我意识到人们对于早期的小提琴作品了解得太少了，这使我有兴趣去作一番调查研究。这个工作是很有意义的，它给了我莫大的安慰，因为我发现这些初期的小提琴作品，不仅是真正有价值的，而且其中有些是很美的。”

我们很想知道他是否在美国的图书馆里发现过许多材料。

他给了我们以肯定的回答：“我在国会图书馆和纽约市图书馆都找到过材料。当然，我也在欧洲搜寻。你们知道，我打算开一系列音乐会，演奏包括从古至今的曲目，这使我对早期的小提琴作品产生了兴趣。”

我们问他最早探索到什么时期。

他回忆说，“你们知道，我实际上是追溯到第一首小提琴独奏曲，用的是数字低音记谱法。”

“这多么有趣呀！”

“这是比阿乔·马里尼（Biagio Marini，1590—1660）的一首三段体的美妙行板。中段更快些，是一首真正可爱的浪漫曲。我根据数字低音整理了钢琴伴奏。我几乎为所有新发现的作品

配了伴奏。”

我问他低音部份的数字是否都标得很清楚。

他说：“我在写出这些和弦时并没有遇到多大困难。但是使我感到意外的是，这里面有许多错误，制造了一点麻烦。我在此后的维瓦尔地和普尼阿尼作品中也发现了可疑的东西。他们在许多作品中也用了数字低音。

“我也找到了第一首无伴奏的小提琴曲，是卡罗·法利纳(Carlo Farina)创作的《奇特的随想曲》。卡罗·法利纳生于1595年，殁年不详。我汇编了这样一组作品，以《早期小提琴音乐》为题出版。”

我们查看了这些作品，发现它们的作者对于小提琴家来说几乎都是陌生的。这里有塔昆尼奥·默鲁拉(Tarquinio Merula, 1600—?)的《短歌》；马蒂诺·佩森蒂(Martino Pesenti, 1600—1647)的《悲歌与库兰特舞曲》；唐·马科·尤塞林尼(Don Marco Uccellini, 1620—?)的《抒情曲》；梅西里安诺·尼里(Massimiliano Neri, 1622—?)的《奏鸣曲》；吉塞浦·托莱利(Giuseppe Torelli, 1650?—1708)的《前奏曲与快板》和乔凡尼·巴蒂斯塔·巴萨尼(Giovanni Battista Bassani, 1657—1716)的《叙事曲》(慢板，库兰特舞曲、吉格舞曲)。

还有一些由海因里奇·杰·弗朗兹·冯·拜伯(Heinrich J. Franz Von Biber, 1644—1704)、乔凡尼·巴蒂斯塔·维他利(Giovanni Battista Vitali, 1644—1692)、安东尼奥·瓦拉契尼(Antonio Veracini, 1660—?)、弗朗西斯科·杰米纳尼(Francesco Geminiani, 1687—1762)、安东尼奥·维瓦尔地(Antonio Vivaldi, 1670?—1743)和盖特诺·普尼阿尼(Gaetano Pugnani, 1731—1798)等人创作的未流传的作品。

“普尼阿尼的这部作品，严格讲不能归到最早期的小提琴作

品中去，但是我不得不这样做，因为它是珍品。这首奏鸣曲只有三个乐章，我加上了一首独立的回旋曲作为第四乐章。

"这是我特别喜爱的作品之一，虽然我为它做了许多工作，但就象对其它作品一样，这是我热爱的工作。"

我说，"在我看来，这些作品中的大部分都可以用来作为音乐会开始的节目。"

他热情地表示，"哦，那是一定的！"

我们谈到了巴赫。我有这样的看法：巴赫想用一个声部表现许多内容。"你是否感到巴赫对于一件乐器所要求做到的太多了？"

这位艺术家回答说，"巴赫当时竟然预感到总有一天小提琴家们能演奏这些作品，这难道不是有关巴赫的另一奇迹吗？"

"巴赫活着的时候，他们没有演奏吗？"

"谁知道呢？在我看来，那时的小提琴家不会想去演奏这些作品的。"

"当时使用的琴弓不是更适合演奏这些作品中的和弦吗？"

"是的，然而左手的困难是极大的。从纯技术的观点看，赋格的难度很高，即使熟练的小提琴家想非常完美地奏出那困难的乐章，都是不可能的。

他说，"就我所知，巴赫并没有拉过小提琴，可是他知道他的作品是能够演奏的。

"在巴赫以后，出现了象维奥蒂和克莱采尔这样的作曲家。他们运用了新的技术语言，但与巴赫的无伴奏奏鸣曲和组曲比较，就显得很幼稚了。"他又说，"而且也没有迹象表明他们自己能够演奏巴赫的某些困难的乐章。"

"让我们具体谈谈演奏这些组曲和奏鸣曲的问题。考虑到

那个时代所使用的弓子，似乎巴赫不可能想到运用跳弓(spiccato)这种弓法。”

津巴利斯特说，“我以为巴赫的作品中不该有跳弓，这种弓法太轻浮了。”

我们问他如何演奏某些舞曲中需要轻柔效果的乐句。

他表示，“在这些地方我将采用介乎轻快的平弓与跳弓之间的弓法。”

“那么如何演奏四音和弦呢？”

“这的确是个问题。仅仅左手的困难就足以令人生畏了。当然，”他极力主张，“我们的目标是要有美好的音色。”

“当旋律在低声部时，你是否赞成从上方三根弦开始往下拉？”

“不，我不主张这样拉。当演奏旋律线在低音弦上的四音和弦时，我不赞成由上而下奏出和弦，最后回到低的旋律音上去。我宁可让和弦结束在高音上而不回到旋律音上去。如果演奏是清楚的，耳朵就会把旋律线抓住。”

他继续说，“在查看奏鸣曲与组曲的影印手稿时，我们发现巴赫很少用力度和速度记号，当然弓法也不多。

“这是很可惜的！他忘了标上足够的弓法记号，这样就只好把它移交给演奏者自己去处理，看他们怎样理解每个乐句。这里也没有什么渐强和渐弱符号，只是偶然有个‘*p*’或‘*f*’。”

“那么小提琴家根据什么演奏呢？”

“凭他自己的感受。”他补充说，“我倒赞同这样的观点，即在这些作品中只加上简单的力度记号，不要用许多渐强、渐弱来为它们着色。任何过分的强弱标记都不符合巴赫的表现风格，就象在他的E大调组曲的前奏曲中那样。”

他重复说，“我不愿意听到演奏这首组曲时有许多渐强和渐

弱；或是一小节很强一小节很弱。有点力度变化是允许的，但决不能过分。”

“对于这些作品，你是否任何时候都反对用*ff*？”

“当然，”他回答说，“在巴赫的作品中，*f*是最强，*p*是最弱。”

“是否就没有例外，甚至连恰空的结尾也是这样呢？”

“是的，恰空的结尾也是这样。包括赋格也不应用太大的音量，即使不至因此压破声音，我也不赞成。”

我们问了关于速度的问题。

“我们要始终牢记巴赫的这部作品中大部分是舞曲，甚至恰空也是一首慢速度的舞曲，很可能起源于西班牙。当然，只要它是一首舞曲，就必须要有运动感，对吗？”

他说，“我个人的体会是巴赫的作品不该拉得太慢，也不该拉得太快。”

“再回来谈巴赫的恰空，我们应当怎样确定它的速度呢？”

“一个好的方法是唱一唱某些变奏。如果某一段变奏听上去太慢的话，那么开始的主题就要拉得快一点，千万不要把开始的主题拉得太慢，以至到后来才发现为了不让后面的变奏过分缓慢而必须加快速度。”他走向钢琴作了示范，“总而言之，通常的毛病是慢的乐章拉得太慢，而快的乐章拉得太快。”

他在谈到现代小提琴作品时说，“对新的音响和效果不应抱任何偏见。人们本能地靠耳朵欣赏音乐。在我看来，一部作品的音乐性越差，作曲家所要表达的东西就越少；一部作品被歪曲的越多，人们感到需要探索的独特效果就越多。

“在巴赫的作品中，我们可以找到与现代作品同样多的复杂的和声进行，难道不是这样吗？而且，它们在巴赫的作品中很有效果！”

他想了会儿说，“人们在欣赏许多现代作品时，很难引起崇

高的感情，往往听一次就足够了。但是如果是一位大作曲家的作品，即使其中包含了某些创新，我们也总是乐意进一步去研究它的。哪怕听起来可能不习惯，可人们还是会感到它的伟大。

“还有一点，现代作曲家往往不会运用小提琴歌唱性的特点，他们忽视了小提琴那种固有的好听声音，而想去创造某些异常的效果，这种效果恐怕靠敲打乐器的身体会更好些。”

“那么说，你感到现代创作中不应忽视小提琴的歌唱性本质？”

“对的。我相信门诺蒂(Menotti)是成功的，在他创作的现代风格的作品中就有歌唱性的旋律。”

现代作品中忽视小提琴固有的歌唱性特点，改变了整个音乐发展史上小提琴演奏的趋势。

“还有一件事使我感到不安，”这位艺术家呼吁道，“我意识到部分青年演奏家有这样一种强烈欲望，他们不是完全依靠音乐手段来感动听众，而是时常依赖于表面的动作。在我看来，”他诚挚地说，“情况不总是这样，如奥尔、萨拉萨蒂或是古别立克，他们就只是全心全意地拉琴，那里洋溢着真挚的情感。

“演奏者要是把全部注意力集中到他正在演奏的作品内容中去该多好啊！把听众忘掉！听众应当是不存在的。对于艺术家来说，听众不应当进入他的乐曲和演奏，也就是说不应当进入他的创作与再创作的过程，听众不应当在他的考虑之中。

“除非演奏者全神贯注于他的艺术，否则很容易降低自己的演奏水平，使之流于肤浅。”

关于积累曲目，津巴利斯特说，“提琴家要重新打开闭上的大门，再度演奏那些优秀的、有价值的、而今天人们难得听到的作品。”

我们问指哪些作品，他回答说，“是指维俄当(Vieuxtemps)、

维尼亚夫斯基和斯波尔(Spohr)的那些，我希望经常听到这些作品。”

“还有别的吗？”

“有，萨拉萨蒂的西班牙舞曲好象不再有人拉了，甚至还有吉普赛之歌，这些都是好作品。维尼亚夫斯基的两部协奏曲不该被忽视，维俄当的协奏曲至少有两、三部应当演奏，特别是他的第二、第四和第五。

“维俄当是一位有非凡才能的人，遗憾的是他没有充分被人认识。我认为他决不仅仅是一位小提琴作曲家。”他接着说，“还有康纳斯(Conus)协奏曲，尽管这部作品过于浪漫了一点，但我还是非常喜欢它。莱斯佩基(Resphigi)协奏曲也是很美的，是吗？”

我表示同意，并且提到了恩斯特(Ernst) *F 小调协奏曲。他说，“这的确是一部惊人的作品。就我所知，这位作曲家创造了一种新形式，并且从音乐的观点来看，伴奏写得非常好。

“圣-桑的B小调协奏曲似乎也被人们忽视了。他们小品也是很美的，如哈瓦涅斯、引子和回旋随想曲。另一首激动人心的作品，是他的以圆舞曲形式写成的随想曲。这是一首非常可爱的作品，技巧很难。

“对待这首曲子，人们不必太严肃，只是应当把它介绍给听众，就好象这位艺术家说，‘现在我来演奏一首圆舞曲’，随后就拉了起来，这当然要在掌握了它的技巧之后。”

听着津巴利斯特描述这部作品，我们好象身临其境，陶醉在轻盈活泼的音乐气氛中。

我们在一起回忆了往事。他记起有一次同指挥李赫特(Hans Richter)在英国的曼彻斯特演出。那天我演奏的是布鲁赫的G小调协奏曲。我们在音乐会前一起进餐，李赫特问我，

“你为什么不拉布鲁赫的苏格兰幻想曲呢？”你们知道，那时我还不了解布鲁赫已经写了那部极美的作品。

“当然，”他说，“我立即就学会了这首乐曲，并同李赫特合作演奏了它。不久以后，我又在柏林演出。布鲁赫很快给我来信说，他非常想听我的演奏，可是那时他已经病得很厉害，以至不能出席音乐会。于是我就特地到他家去，拉给他听。”他激动地说，“没有多久，几个月，也许是几个星期之后，布鲁赫就去世了。”

访问埃弗雷姆·津巴利斯特的记忆，对于我们是多么珍贵啊！

保尔·多克特

(Paul Doktor)

对保尔·多克特来说，中提琴始终是支配一切的。他的父亲，已故的卡尔·多克特(Karl Dokter)是著名的布希(Busch)弦乐四重奏团的创始人之一，并长期在该团演奏中提琴。保尔从小就从他父亲那里接受了严格的音乐训练。

多克特先生告诉我们，"中提琴作为独奏乐器已经被音乐爱好者充分接受，它的听众在不断增加。虽然对中提琴独奏家的技巧要求几乎同对小提琴独奏家的完全一样，但是我们不能忽略这样的事实，中提琴主要是一件表情性的乐器，它应当避免模仿小提琴炫耀技巧的演奏风格。

"这并不妨碍他们在中提琴上取得技术成就。"他继续说，"当演奏技巧性乐句时，哪怕在高把位上，也应当意识到自己是在拉中提琴而不是拉小提琴，不要妄想仿效小提琴家演奏技巧性乐曲的风格。"

"关于改编曲你有何看法？你对它们的感觉如何？"

"有足够的中提琴原作满足我们的演出需要，有丰富的原作可供我们选取。因此，就演出来说，我们并不需要把任何小提琴改编曲吸收到节目中来。"

"可现在我们甚至把帕格尼尼(Paganini)的随想曲都改编

到中提琴上来了，”我说。

“是的，就训练技术而言那是非常好的，它们当然都是一些显示技巧的曲子，但是采用这样的乐曲会使我们忘却真正中提琴的音质。如果让这些作品过分流行，”多克特先生认为，“我们可能失掉真正的中提琴艺术。”

“你看哪些改编曲比较好呢？”

“我想这样来说明这个问题，我们必须舍弃那些纯粹由于编者认为缺少中提琴材料，而把更适合于原乐器的曲子拿到中提琴上来凑数的改编曲。不管改编哪一首曲子，都必须对钢琴部分作仔细的观察和必要的改动。应当提出一个问题：原来的作曲家会同意这最终的效果吗？”

他继续说，“假如改编曲原作的乐器与中提琴的音域相同，例如单簧管或圆号，那是比较合适的。就小提琴奏鸣曲来说，把它降低五度用中提琴来演奏，独奏部份会显得比较暗淡（这种暗淡的色彩在原作中肯定是不存在的），这就使中提琴蒙受这样的后果：一些听众更加确信自己原来认为中提琴音色不明亮的成见。这种改编曲的低五度移调还带来一个复杂的问题，那就是钢琴伴奏的音响简直低得不能容忍。”

我请他看了一首名作的改编曲。在这首改编曲中，小提琴部分被移低了八度，而钢琴部分还保持原样，这样小提琴和中提琴就都可以使用了。他翻阅了乐谱后指出，“象这种情况，作品的实际效果已经变了。”

“我同意你的看法。但是，也有钢琴保持在原来的音域，小提琴部分可以降低到中提琴音域的情况。”

“是的。那些钢琴只起伴奏作用的古典奏鸣曲，几乎都可以用来改编成中提琴曲。我们从巴赫（Bach）的作品中了解到，他经常先为某种乐器写一首乐曲，以后又在不同音区上把它改编

成其它乐器的作品。"

"你可能认为莫扎特(Mozart)的某些作品不能这样做吧?"

"不能这样做,"他说,"因为在多数情况下,钢琴不完全只是伴奏,而具有两种乐器对话的意义。

"不管怎样,这些作品也同样存在着前面提到的音区太低的问题。某些作品,由于从小提琴到中提琴的音色变化,乐曲的情趣也就不同了。

"我更喜欢把大提琴组曲改编成中提琴曲,因为这二者的关系比较密切,虽然不在一个八度上,但调性是相同的。"①

"要是中提琴也有象小提琴的贝多芬(Beethoven)、勃拉姆斯(Brams)或门德尔松(Mendelssohn)协奏曲那样的曲子该多好啊?"

"我想会有这一天的。莫扎特最好的作品之一,是为小提琴和中提琴写的交响协奏曲,实际上它是一部二重协奏曲。莫扎特想必是很喜爱中提琴的,这明显地反映在他写的两首小提琴

---

① 通过这些乐曲可以看出他对中提琴有很深的造诣,同时也证明了中提琴具备多种表现能力。

初级中提琴独奏曲 ……………………………………………(多克特改编)
（第一把位的独奏曲及两把中提琴的二重奏曲）

中提琴独奏曲 ……………………………………………(多克特改编)

A小调阿配乔尼琴奏鸣曲……………………………舒伯特(Schubert)
（首次根据巴黎国家图书馆的手稿校正）

小提琴和中提琴二重奏 ……………………………………………莫扎特
（K 423、424,根据手稿校正;有两份完整的乐谱）

G小调奏鸣曲(中提琴和钢琴)…………………… 洛克台里(Locatalli)

D大调协奏曲(中提琴和钢琴)……………… 霍夫迈斯特(Hoffmeister)

♭E大调奏鸣曲(中提琴和钢琴)…………… 赫梅尔(Joh.Nep.Hummel)

两首小提琴和中提琴二重奏………………… 斯坦米斯(K. Stamitz ea.)

两首中提琴和钢琴曲……………………………… 史密斯(Julia Smith)

C大调奏鸣曲(中提琴和钢琴)……………… 法斯奇(Joh. Fr. Fasch)

中提琴和低音提琴二重协奏曲………… 迪特斯朵尔(Dittersdorf)
（多克特编订并写华彩乐段）

和中提琴二重奏以及著名的中提琴、单簧管和钢琴三重奏中。"

他继续说，"你知道，乔治·台尔曼（George Telemann, 1681—1767）为中提琴写过一部脍炙人口的协奏曲，在他之后还有德国与奥地利的卡尔·斯坦米兹（Carl Stamitz）和霍夫迈斯特；意大利的阿历山得罗·罗拉（Allesandro Rolla）。他们分别为中提琴写了二到四部协奏曲。

"在柏辽兹(Berlioz)、瓦格纳(Wagner)、布鲁克纳(Bruckner)、勃拉姆斯、斯特劳斯(Strauss)、马勒(Mahler)、沃尔夫(Wolf)和德彪西(Debussy)的管弦乐作品中有许多令人陶醉的中提琴段落，这只是一小部分。在现代作曲家的作品（包括管弦乐和室内乐)中，中提琴有充分的旋律，成了整个作品的重要组成部分。"

"关于勃拉姆斯的单簧管奏鸣曲，"我说，"有些音乐家认为中提琴部分是后来改编的。但是这个作品在勃拉姆斯活着的时候就同时编订成为两种乐器演奏的作品出版了。"

他同意说，"是的，勃拉姆斯的设想是两种乐器都可以演奏。不久前我有机会在维也纳演奏这首奏鸣曲，用的是第一版的谱子，上面标着：'根据勃拉姆斯个人藏书'，这个版本已经包括了单簧管和中提琴。他对中提琴的喜爱还表现在为女低音、中提琴和钢琴写的两首极为优秀的歌曲中。

"今天，中提琴家是很幸运的人。作曲家一旦发现有足够表现能力的中提琴家，就开始为他们写作。中提琴家莱昂内尔·特蒂斯(Lionel Tertis)获得了首先推动这种创作的荣誉，其次当然还有普里姆罗斯(Primrose)和亨德米斯(Hindemith)。许多伟大的作曲家如莫扎特、舒伯特和帕格尼尼，都能拉一手很好的中提琴。"

"我可以提醒你还有门德尔松、约阿希姆（Joachin)和伊萨

依(Ysaye)吗?”

“当然可以。为中提琴写作的现代作曲家有米育(Milhaud)、亨德米斯、巴克斯(Bax)、沃恩·威廉斯(Vaughan Williams)、沃尔顿(Walton)、布里顿(Britten)、本杰明(Benjamin)、哈恩(Hahn)、利维尔(Rivier)、坦斯曼(Tansman)、巴尔托克(Bartok)、布洛克(Bloch)、波特(Porter)、哈里斯(Harris)、帕托斯(Partos)和皮斯顿(Piston)等。”

我们谈论了关于中提琴的尺寸。我说:“这个问题人们已经讲了和写了许多。令人不解的是,中提琴的尺寸到底应该多大似乎仍未确定下来。威柳姆(Vuillaume)不是根据法国物理学家萨瓦特(Savart)的尺寸做了一把理想的中提琴吗?”

“这件乐器简直是一把小的大提琴,得用大提琴的演奏姿势才行,”多克特先生回答说。

“它的发音同我们今天认为典型的中提琴有什么不同吗?”

“很象。这把琴如用大提琴的指法演奏就太小了;而将它放在肩上演奏又嫌大了。这样整个设想就被抛弃了。不!中提琴的尺寸是永远得不到科学的解决的,因为严格地讲,为了使中提琴的音域比小提琴低五度、比大提琴高八度,它的琴身就必须大于 $17\frac{1}{2}$ 英寸。”

“关于中提琴尺寸的意见如此分歧,我想提琴制作家该不知如何是好了。”

“特别由于演奏者提出的要求也是如此的不一致,这就更使得提琴制作家们无所适从了。”

保尔·多克特的见解是,大多数乐队和室内乐演奏者都宁可选择较小尺寸的中提琴。他告诉我们,“而独奏家通常喜欢用他们所能掌握的尽可能大的琴。然而,要演奏一整套独奏会的曲目,他们也感到大琴特别容易使左手疲劳。”他说,“在我看来,

使用大琴虽然具有增加音量和音色厚度等优点，但这些很快就被左手持续的紧张抵销了。而且在一个大琴上不可能做到我们所需要的强烈效果。”他深思着补充说，“就某些方面而言，演奏出强烈的效果比拉起来顺手更为重要。”

我们谈到了小提琴手想拉中提琴的问题，并请这位艺术家考虑一下如何在技术上适应这种改变。

他答应了我的要求，说道，“我通常把想拉中提琴的小提琴手分作三类：第一类人搬用小提琴的演奏方法，他们认为两者在技术上是很相似的，因而对其中的差别持漠不关心的态度；第二类则正好相反，他们为了避免给人以‘小提琴家拉中提琴’的感觉，极大地改变了自己的演奏风格。

“在这类人中，”他继续说，“我想象有人肯定会下意识地使用过宽的揉音和过分的右臂重量，因而音质是粗糙的，肯定不是理想的中提琴的声音。”

“我看小提琴家在演奏中提琴时似乎喜欢用过重的弓子”，我提出。

“我也发现了这个问题，它是造成发音粗糙的原因之一”，多克特表示同意。

“第三类人为数很少，”他接着说，“他们对中提琴怀有明显的好感，被公认为妥善地处理了由小提琴到中提琴的过渡。让我们再来谈谈第二类人，也就是那些过多地使用右臂重量的人。你知道，他们中的许多人在小提琴上可能拉出很美的声音，可是一旦拿起中提琴来就变得令人讨厌了。在我看来，正确解决这个问题的秘密主要在左手，其次才是右臂。左手的强度远比右臂的重量要紧。确实，在中提琴上弓子要更紧地咬住弦，但是如果没有更为灵敏的左手的配合，想拉好中提琴是不可能的。”

“总之，我们是否可以认为，对左手考虑得不足是造成声音

呆滞、粗糙的主要原因?"

"对,正是这样,"多克特断然回答,"我们知道,中提琴的尺寸从物理学的角度来看是错误的,这就使得它比小提琴的反应慢得多。为了克服这一障碍,我们就要力争右臂的运弓和左手手指动作之间有更好的协调。"

我问:"对于那些经常把小提琴和中提琴换来换去演奏的人你有何看法?"

"假如在演奏时留神的话,这样换来换去是有好处的。中提琴手可以借助小提琴获得技巧上的促进,而小提琴手又可以借助中提琴获得更丰富的音响概念。"

接下来我们谈到了从开始就学习中提琴的问题。"我感到一开始就学习中提琴是可行的,"多克特说,"遗憾的是专门为初学者所用的中提琴材料太少了,以至使学生感到自己是靠借用小提琴教材成长起来的。为什么小提琴有'真东西',而中提琴只有改编的材料呢?"

"就我而言,"他说,"我更喜欢以小提琴为基础,但不幸的是一般学校迫不及待地需要中提琴手加入到乐队中来。"

我回忆了保尔·多克特演出的一些曲目。在这些曲目中他既拉小提琴也拉中提琴。我问他说,"你在同一场演出中调换乐器有什么感觉呢?"

他轻松地一耸肩说,"我并没有发现什么困难。当然,这是一个调整的问题。当人们充分了解了各自的乐器,调整就会下意识地进行了;一旦人们掌握了两个乐器在尺寸上的固有联系,音准问题也就解决了。"

我说,"我的印象是中提琴本身的尺寸也是不同的。"

"是的,"多克特说,"桌上如果放着十把小提琴,其中可能有一把尺寸和体积稍有出入;而如果放的是十把中提琴,"他意味

深长地望着我们说，“那就只有两把可能是一样大小的。这是一件令人头痛的事情。”

他接着说，“我爱把这一使小提琴家感到困惑的问题比作妇女买鞋，从外表要求，似乎中提琴应当小巧一些才便于演奏，但对它的里边，就要求有足够的空间，以便提供中提琴所特有的音量和音色。”

我问，“你是否同意，某些中提琴拉起来觉得别扭未必是乐器尺寸的关系，而是由其它因素造成的？”

“是的，”他回答说，“一种笨拙的、不顺手的感觉可能是由于琴颈的形状不符，或弦与弦之间的距离太宽造成的。”

“把C弦下面的指板弄平会产生麻烦吗？”

“在我看来，C弦与G弦之间的‘棱角’是完全多余的。它唯一的作用就是给C弦以更多的振动空间，而它是可以去掉的，它肯定会使音准问题变得更加复杂，特别是演奏C弦与G弦上的双音。”

“从小提琴换到中提琴之后，揉音（vibrato）应作怎样调整呢？”

他回答说，“中提琴的揉音比小提琴要宽，或许也慢一些，它的调整可以说是自动进行的。演奏者一拿起中提琴就会感到有必要增加揉音的强度。但我反对使用过慢和过宽的所谓‘中提琴揉音’。”

“你更喜欢用手腕揉音吗？”

“我很喜欢。但如果有人能奏出动人的手臂揉音，并有很好的音质，我是不会去改变它的。揉音太紧的小提琴手会发现，演奏中提琴是发展宽幅度揉音，获得浑厚音质的良好途径，他们的音质无疑会因此而得到改善。”

接着我们讨论了在中提琴上演奏跳弓(spiccato)的问题。多

克特建议："在中提琴上演奏各种跳弓时，弓的反跳不宜过高，弓毛应离琴弦近些，因为大多数中提琴弦的发音都不会象小提琴那么快。

"关于中提琴的发音问题，通常存在着这样的误解：认为演奏中提琴之所以需要更有分量的运弓和把弦勾得更紧，是由于中提琴弦较粗的关系。其实并非如此，"他指出，"这主要是因为从物理学的观点来看，中提琴的尺寸太小所造成的，也就是说，当我们考虑到对这三件乐器的音量要求时，中提琴、大提琴和小提琴尺寸的比例是失调的。"

保尔·多克特生长在一个全神贯注于音乐会生活的家庭中。他的父亲卡尔·多克特是著名的阿道夫·布希（Adolf Busch）弦乐四重奏团的中提琴手，母亲吉娜·多克特（Gina Doktor）是位钢琴家，从事教学和演奏。保尔从五岁开始学习音乐，并立即同他的音乐环境关系密切起来，这是在维也纳的事情。1938年，保尔得到了维也纳国家学院的文凭，同年参加布希四重奏团的五重奏演出，坐在他父亲边上拉第二中提琴。

1942年，保尔·多克特在瑞士日内瓦举行的国际音乐比赛中获得一等奖，这是中提琴家第一次受到如此高度的尊敬，他作为中提琴家的独奏生涯就此美好地开始了。他同乐队一起巡回演出于欧洲、美国和加拿大。他是曼尼斯音乐学院、朱利亚德音乐学校和纽约大学，同时也是费城音乐学院、费尔利、迪金森大学的中提琴和室内乐教授。

他录制唱片、在电视中露面、写文章、编订乐谱、做学术报告——这一切都是为了他所心爱的乐器，迷人的中提琴。他还创建了罗科科(Rococo)合奏团、纽约弦乐六重奏团和纽约新弦乐三重奏团，并同他们一起旅行演出和录音。

米尔顿·卡蒂姆斯

(Milton Katims)

当我们要求中提琴家兼西雅图交响乐团的指挥米尔顿·卡蒂姆斯谈谈中提琴的特性以及它在音乐史上的作用时，他对这个乐器的背景提供了如下情况：

“根据格罗夫(Grove)音乐辞典所说，简略地看一下早期的乐队总谱就可发现，中提琴开始是同第二小提琴和低音提琴一起使用的。巴赫和亨德尔(Handel)使它前进了一步。但是，只是当海顿(Haydn)和莫扎特把中提琴作为弦乐四重奏的组成部分之后，才开始确定了它的地位和个性。贝多芬的四重奏继续加强了中提琴的作用，而使人不解的是那里的中提琴部分都可以用前三个把位演奏！

“我希望一些中提琴家立即把贝多芬的乐谱找出来，检验一下我所说的话是否正确。”米尔顿补充说，“但愿我所搜集的谱子是精确的！

“卡尔·斯坦米兹(Carl Stamitz)给了中提琴以独奏乐器的地位，而柏辽兹则是他那个时代首先认真地考虑把中提琴作为乐队作品的独奏声部的作曲家之一，他创作的《哈罗德在意大利》实际上是浪漫主义时期唯一的重大成果。瓦格纳和斯特劳斯使中提琴进一步得到了解放。今天，作曲家已经要求中提琴家

有小提琴家一样的技巧。很自然，认真探讨中提琴的人数也迅速增加了。作曲家们为独奏中提琴所写的作品大大扩充了这一乐器的演奏曲目。毫无疑问，演奏这些乐曲需要有演奏其它任何独奏乐器同样的技巧、智慧、谨慎和勤奋。中提琴作品的数量不断增加，现在它的曲目已经足以填满一百页奥尔特曼①目录册。”

卡蒂姆斯说，“电台也发现中提琴是一种适合广播用的乐器。

“在优秀的演奏家手中，”他热情地补充，“它能有圆润、深沉、独特的音色美。我确实感到应当有更多的小提琴手转向中提琴，全国各地的乐队始终需要真正第一流的中提琴家。事实上，我的毕业生几乎都在美国各地找到了理想的工作岗位。此外，中提琴还将为伴舞乐队带来美好的色彩！”

我们讨论了中提琴在弦乐四重奏中的重要作用。他说，“在室内乐中，中提琴除了本身具有的独特色彩外，它还是小提琴和大提琴之间的桥梁。在作为内声部使用的时候，它必须通过自己的灵活性和理解力对旋律声部给以支持。灵活性表现在节奏音型的演奏中；理解力则是指对和声变化的感觉。”

“内声部是否应以积极的态度演奏呢？”

“当然是这样。托斯卡尼尼(Toscanini)用惊人的手段将乐队中的中声部表现出来，以支持高声部，这赋予他的演出以生命。”

我们问卡蒂姆斯先生，他同布达佩斯四重奏团一起演奏中提琴五重奏时，在配合上是否顺利？

“顺利，”他说，“我发现同他们融和在一起成为整个演出的一部分而不影响他们的平衡是毫不困难的。这无疑是一种称赞：他们对音乐的理解和表现是如此准确和令人信服，以至在合奏

① 奥尔特曼(Altmann，1862—1951)，德国音乐学家——译者。

中人们不得不跟他们一起'前进'。"

"我记得有一次，那是几年前在印第安纳波利斯(Indianapolis)，正当你们准备合作演出三首五重奏时，他们的中提琴克劳伊特(Kroyt)突然病倒了。在即将取消这次演出的时候，有人提出了用四重奏来代替五重奏。"

"那时我们只作了简短的口头交流就继续演奏了，"他回顾道。

我们问他："你还记得哪些节目吗？"

"当然记得。我们演奏了海顿的《云雀》；贝多芬作品18号的第1首和勃拉姆斯的A小调。"卡蒂姆斯笑了笑说，"后来罗意斯曼(Roisman)先生告诉我，他在演出中很快就忘了四重奏中有一位替代的中提琴家，这使我感到无比欣慰。"

卡蒂姆斯曾同这样一些艺术家在一起作日常演奏：有小提琴家(只举几位)埃尔曼(Elman)、胡伯曼(Huberman)、斯特恩(Stern)、西盖蒂(Szigeti)；大提琴家卡萨尔斯(Casals)、富尔曼(Feuermaun)、皮亚蒂格斯基(Piatigorsky)；钢琴家迈拉·赫斯(Myra Hess)、纳迪亚·赖森伯格(Nadia Reisenberg)等。

"合奏可以培养一个人的高度敏感性。参加乐队演奏的音乐家如果希望保持良好的演奏状态，就一定要经常演奏室内乐。"

当我提到合奏中的音准时，卡蒂姆斯说，"音准的问题是自然而然地得到解决的，是下意识地进行调整的。一个好的弦乐演奏者加入到四重奏中去的时候，他当然会立即对音准警觉起来。由于不存在绝对音准这样的事情，因此就得随时准备作必要的、巧妙的调整。

"事实上，比四重奏更加困难的是弦乐三重奏，从美的角度，合作的角度，以及音准的角度来看，这里的每个音都是很重要

的。”

“这些作品的透明度无疑会增添困难。”

“是的，在演奏这些作品时有时会有光秃秃的感觉，”卡蒂姆斯同意说。

“关于中提琴本身……”我刚开始说，他就插了进来：

“噢，就左手而言，由于中提琴的弦比小提琴的粗，当然要在指板上用更多的力气。中提琴家不能象小提琴家那样灵巧地在指板上按弦，也不会感到那样舒适和省力，因为左、右手都必须花更大的力量才能发出符合要求的声音来。”

“揉音的速度有什么不同？”

“它必须比在小提琴上宽一点，慢一点，要适应中提琴的特性。”

“你在乐器的不同把位演奏时，揉音也随着变化吗？”

“当然是这样！在高音区演奏时揉音就变得快而窄了。”

“有些小提琴手是用拉小提琴的方式演奏中提琴的，”我们插入说。

“是啊，”卡蒂姆斯说，“他们的弓子往往是漂在弦上的。除非他们使用整个右臂的重量，让弓毛更深地勾住弦，否则就会经常拉出象泛音那样的声音来。”

我们感到同卡蒂姆斯讨论中提琴家所面临的某些敏感问题会是很有趣的。

“中提琴的问题实际上同小提琴的问题没有多大区别，只是程度不同而已。音乐才是真正困难的东西！”

“A弦与D弦有什么不同呢？”

“中提琴的A弦比其它弦有更多‘空’的声音，”他回答说，“这就要求演奏者在力度上给予弥补。从A弦换到D弦，弓要加大压力；换到G和C弦时压力还要加大。由于每根弦的不同特

性，演奏时必须加以补偿，以避免换弦时音色与音量的突然改变。”

“让我们来谈谈握弓吧！”

“中提琴与小提琴的握弓有许多相似的地方。而每个演奏者又都有他自己的特有风格。我认为握弓的一般规则应当是拇指对着中指，它在1、4指之间起着支点的作用；食指对弓施加压力发出乐音；4指起平衡作用。掌握各种精巧的弓法当然是发展真正艺术技巧的基础，演奏者在任何时候都应能完全控制运弓，以便获得所需要的各种音乐效果。例如一个乐句中反复的音符和伴奏性的慢切分音，都应当演奏得十分精细，使发音清晰。这些事听起来可能很简单，”卡蒂姆斯解释说，“然而人们正是在这些看来并不重要的乐句中，感觉到真正的运弓的美。

“在断弓（martelé）乐句中，许多学生能准确地起奏每一弓，但是当拉完一个音符时，他们没有放松运弓的压力，因此没能使声音继续回响。还有一点：即使在两个音之间，也必须保持揉音，以便使声音连贯下去。”

“你是否认为高把位技巧不应比低把位更加困难？”

“对，”他回答说：“演奏高把位应当同低把位一样有把握。可是，由于在高把位中音与音之间距离的缩小，和左手位置的更加不便，可能给高音区的演奏增加某些困难。中提琴演奏者应当记住，手在指板上从第一把位移向高把位时，是沿着一条连续的轨道运动的。实际上，当这样做的时候手和手臂都在作曲线运动，正象右臂换弦时近乎弧形的动作一样。”

关于音阶练习，卡蒂姆斯透露：“在今天这样有限的时间里，我很少以音阶为准备练习，而直接拉我要演奏的作品。但我无疑会奉劝每个演奏者练习音阶和琶音，因为这是彻底熟悉指板的唯一途径。在演奏下行音阶时，为了使它同上行时一样清楚，

应当象左手拨弦一样，使手指从横的方向抬起，以造成上行音阶中手指象小锄头似的敲到弦上的效果。为了训练右臂，一弓一音的慢练音阶是不可少的；还要结合连顿弓（staccato）的练习，因为它能增强手腕和下臂的力量。

“我发现那些有良好音乐理解力和以表达完美的音乐形象为目标的学生，都认为技术只是一种手段。他们通常比那些只集中于机械地掌握自己乐器的学生，能更快克服技术上的困难。”

接下来他说，“音乐表演的有趣方面之一，是记谱的不够充分。在文学作品中，例如剧本或小说，可以通过文字的推理帮助你搞清楚作者的意图。而在音乐中，除了印在纸上的乐谱外，还可以凭演奏者的理解和想象，对作曲家的意图进行再创造。我们不能只演奏所写的东西，它们只是个起点！

“我们来看一下莫扎特的乐曲，这里力度记号非常之少，也没有可以随意改变节奏的暗示，但是在这些作品中存在着许多表现力度变化和细微的速度变化的可能性。我特别同托斯卡尼尼多次讨论过这个问题。我请教他是怎样掌握乐曲的速度和个性的。他直截了当地回答说：‘当你查看和研究了总谱上的所有记号以后，就必须依靠自己的良好判断力和音乐天赋了。’

“有一次托斯卡尼尼告诉我说，他思考过威尔第（Verdi）作品中的某个乐句，并且去向作者请教，谈了自己的疑虑。他按照自己的理解在钢琴上为威尔第弹奏了这个乐句，当他弹完抬起头来的时候，威尔第说：‘我正希望这段音乐演奏成象你弹奏的这个样子，假如用符号把我的意思写出来的话，演奏时就可能过于夸张了。’”

“许多音乐家有夸大自由节奏(rubato）的倾向，”我们评论说。

“不错，太多了！在托斯卡尼尼的音乐中有许多节奏变化，但他用得非常细致，听起来极为自然。节奏一定要有松紧，但是不能支离破碎。不能用小节线和机械的时值将音乐束缚起来。音乐应当是活的！”

在很长一个时期内，米尔顿·卡蒂姆斯非常密切地同托斯卡尼尼在一起工作。他告诉我们说：“虽然人们写了许多关于托斯卡尼尼的事情，但我还是想补充一点：他具有作为心理学家的非凡天赋，能以令人惊异的方式控制乐队，使全体演奏员处于高度的警觉状态，并发挥他们的最大能量。他能神秘地几乎立即发觉乐队的情绪变化，很快了解每个乐队成员的能力。当他在家中或音乐厅以外的什么地方研究总谱时，总是能预感到这部作品在实际排练时将会在哪里出毛病。据说在他同乐队的一次旅行演出中，他坐在车子的一端研究一本袖珍总谱，人们突然听到他大声叫喊：‘不！不！’这真是一个戏剧性的场面！爆发出这个叫声是由于他在心中已经暗示了圆号，而圆号还是进来早了。好象他真的听到了圆号的演奏，他很不满意。”卡蒂姆斯笑着说，“这多少带点传说性的。”

“在你自己同乐队一起工作过程中，你认为指挥最重要的职责是什么？”

“能把自己对总谱的理解传递给乐队，并且能激励他们把作者的意图复活起来。”

我们花许多时间谈论了句法。他说，“每个乐句的进行都要有倾向性；应当有一种向高潮发展的不断增长的紧张度，然后放松下来。即使是一个持续的长音，我也希望有运动的感觉，就象运弓时应当有歌唱家运气的感觉一样，上弓象吸气，下弓象呼气。音乐也要用乐句来进行呼吸，就连音符之间也常常是有‘气’贯串着的。”

他总结说："在听艺术家和他们的学生演奏时，我越来越深信富有感情和生气地突出自己的音乐意图是绝对必要的。如果一个演奏者不能把自己的思想感情表达出来，不能成功地激起听众的共鸣，那就是说他没有做什么重要的事情，他在音乐上和艺术上都是失败的。"

卡蒂姆斯极其坚定地说："音乐最重要的特点是它具有激发人们情感的力量。假如不这样去做，就失去它存在的意义了。"

米尔顿·卡蒂姆斯坚持最高的艺术标准。他生于纽约，在这个城市的学校里受教育，并获得哥伦比亚大学文学士学位。

1933年，他成为利昂·巴津(Leon Barzin)领导的全国管弦乐队联合会乐队的助理指挥，第二年作为中提琴独奏家和助理指挥参加了共同广播网(Mutual Broadcasting System)乐队，在以后的十二年中进行了广泛的旅行演奏。

1943年，他作为首席中提琴参加美国全国广播公司(NBC)交响乐团，并应邀定期指挥该乐队进行演出。在以色列，他指挥以色列交响乐团举行了十五场音乐会。他还应邀指挥过美国布法罗、底特律和西雅图等城市的乐队。

作为西雅图交响乐团指挥的米尔顿·卡蒂姆斯，在他的工作岗位上表现出高度的艺术理想、音乐修养和谦虚精神。西雅图市最近给予他们所热爱的这位指挥以"时代的伟人"光荣称号。

威廉·普里姆罗斯

(William Primrose)

“由于中提琴的性能使它在炫耀技巧方面不如在表现深刻的音乐思想方面那么擅长，然而它那深沉感人的声音却是小提琴所无法做到的。已经有愈来愈多的作曲家认识到它作为独奏乐器的潜在表现能力，开始广泛地为它写作品了，”威廉·普里姆罗斯说，“我所以选择了中提琴，是因为它是我喜爱的表现手段。

“有些小提琴家由于精神或生理上的某种原因，使他们的技巧达不到一个独奏家或乐队队员所需要的水平，从而转行来拉中提琴。他们认为他的那点有限的小提琴技巧在中提琴上就够用了。其实，这是一种普遍的错误看法。

“还有一些小提琴家改拉中提琴是由于他们认为这个乐器有比较好的境遇。我不能赞同这种态度，似乎中提琴是种聊以充数的乐器，演奏中提琴是件不得已的事。毫无疑问，中提琴所特有的音色美，足以弥补它在演奏手法上的缺陷。”

听了普里姆罗斯的演奏，使人确信演奏中提琴肯定是需要精湛技巧的。他可以演奏出小提琴般的炫技性的旋律。无论是音乐的色调、技巧或表现，普里姆罗斯已被评论界公认为中提琴演奏家的杰出代表。

“什么人适合学中提琴，什么人又不适合学中提琴呢？”普里姆罗斯先生重复了我们的问题之后说：“世界各地有许多中提琴家来找我，在讨论他们对这件乐器的态度和其它一些条件之前，我的第一件事是检查他们的手。演奏者的手必需宽大有力，这是非常重要的，因为演奏中提琴时手的负担要比小提琴重。多年的经验告诉我，缺少这个条件的人在未来的演奏中，肯定会遇到许多令人失望和伤心的事情。”

但是他说，有趣的也是值得注意的是，“一个好的中提琴家转去拉小提琴，却没有什么困难，只要在音准上经过一分钟的调整就成了。”

普里姆罗斯所使用的阿玛蒂（Amati）中提琴简直象一把小的大提琴，他认为这是中提琴的理想尺寸。虽然它比一般的琴大，可是拉起来却非常舒适，声音的反应异常敏锐。一滴橄榄油和一块软布就是普里姆罗斯保持琴的光亮的全部手段。琴颈上没有油漆，这形成了有趣的对比，琴身的光亮使人产生一种朴实的感情。这把可爱的阿玛蒂琴是于 1630 年制作的。然而，普里姆罗斯也高度评价他的新琴，这把由威廉·莫尼格（William Moenig）制作的中提琴比他的阿玛蒂长八分之五英寸，声音非常明亮、圆润，可以与阿玛蒂媲美。几年以前，当他用这把新琴旅行演出回到费城时，他对阿普尔鲍姆夫人热情称赞说：“在同乐队演出时，我需要强有力的音质，特别是低音弦，这样的声音可以不费力地传出去。我对这把琴是很满意的。

“许多演奏家对中提琴的尺寸有一些特殊的看法，在一个时期，他们认为应当使用他们能拿得起来的尽可能大的乐器。就我个人而言，17 英寸的琴已经感到笨重了，理想的尺寸应当是 16——$16\frac{1}{2}$英寸。”

普里姆罗斯的为人，就象他的演奏一样热情和富有朝气。他

有引人注目的容貌，兴趣非常广泛，爱好文学，喜欢旅行，下起棋来更是不乏绝招。他甚至通过邮件同艺术界的朋友们下棋。假如你有机会看到他玩拳击的话，你就会对普里姆罗斯的生活情趣有更深的了解。他说，他对别人敏捷的拳击技巧极为钦佩。

我们讨论了中提琴作品，与大家想象的相反，为中提琴写的作品非常丰富，它们大多创作于古典派时期，（相比之下，在浪漫派时期写的较少。）

普里姆罗斯先生对中提琴作品的取材有强烈的个人见解，他用这样的话开始对问题的讨论："坦率地讲，我不喜欢人们把那些正统的小提琴作品改编到中提琴上来。除个别作品外，大多数重要的小提琴作品并不适合改编成中提琴曲。

"就以著名的巴赫恰空舞曲为例，它在小提琴上演奏是非常优秀的，但在中提琴上就感到很不舒服。我总是把它与巴赫原来用的D小调联系在一起。它在中提琴上演奏好象是写错了调号，简直不堪入耳。然而巴赫的大提琴组曲却非常适合在中提琴上演奏，小提琴组曲就不然了。

"维奥蒂(Viotti)的第二十二小提琴协奏曲用中提琴演奏是很美的，我改编了这首曲子；也改编了贝多芬的三首奏鸣曲：G大调、A大调和♭E大调。这些作品在中提琴上都很好听，我演出过。贝多芬第九奏鸣曲的慢板乐章，舒伯特G小调小奏鸣曲，还有亨德尔的D大调、A大调奏鸣曲，在中提琴上也非常有效果，并且完全按照小提琴曲的原调演奏。当然，不少地方我在演奏中作了些改编。"

普里姆罗斯站起来在房间里走来走去，心不在焉地从椅子上拿起一张乐谱看着。

此时此刻，普里姆罗斯心里在想什么呢？他可能在回想最近的一件什么事情，也许在缅怀遥远的过去；那时他只是一个四

岁的苏格兰儿童，站在父亲身边，在格拉斯哥火车站等车。他手中拿着一把新的小提琴，而他父亲拿的是中提琴。如果他是想着这件事的话，那他一定记得当时等待把他们带往布莱克普尔(Blackpool)和当地乐队去的火车时的狂喜心情。他坐在火车里真是不知所措！

他的音乐才能比他对音乐的热情还高许多。过完了夏天，他从布莱克普尔回来。他学习非常刻苦，开始是跟他的父亲，后来又跟卡米罗·里特(Camillo Ritter)。他演奏门德尔松小提琴协奏曲时只有十岁，拉得很辉煌，他无疑是个天才。

普里姆罗斯十六岁获得奖学金去伦敦市政厅音乐学校学习。三年后，即1923年，由兰登·罗纳德(Landon Ronald)指挥，成功地演奏了爱尔加(Elgar)小提琴协奏曲。

虽然他是一个才华横溢的小提琴家，但似乎越来越被中提琴所吸引，他那宽宽的肩膀，大而有力的手，生就适合拉中提琴。当他把转到中提琴去的想法告诉伊萨依(Ysaye)时，伊萨依同意了。

普里姆罗斯是在非洲的演出中取得声誉并成为一位杰出的中提琴演奏家的。非洲的旅行演出之后，他加入伦敦弦乐四重奏团拉中提琴。1930到1935年期间，他与这个优秀的团体一起在世界各地旅行演出，他还作为一个独奏家周游了欧洲和南美。听众对他那迷人的中提琴音色和在这个乐器上所表现出来的无与伦比的技巧感到震惊！

在美国，普里姆罗斯扩大了他的演奏范围。他在托斯卡尼尼指挥下任全国广播公司交响乐团首席中提琴，同时继续举行独奏音乐会。1942年，他作为独奏家全力从事旅行演出。他同各主要乐队进行过合作演出，听众深为他那优美的琴声所感动，欣赏他那与众不同的音乐个性。评论界给了他极高的评价。

我们希望普里姆罗斯谈谈他怎样开始每天的练习。

他说，"我有一种自己喜爱的、始终坚持的无声练习。我在每天实际练习之前，在旅行途中和上台之前都做它。你看，是这样的：

"我把左手抬起来，好象真在演奏的样子。手指弯曲使指尖碰到指根，拇指不弯也不紧张。然后伸直1指，其它手指保持原样不动。再把1指弯下来。

"我用八分音符把这个动作做许多遍，直到我的手指感到有点累了就开始练习2指，这时1、3、4指放下不动。接下来练习3指，这个手指相当困难，因为1、2、4指容易和它一同起来。最后练习4指。

"休息一下以后，接着做轮流抬起1、2指的练习，也就是说1指往下时，2指正好抬起来，2指下来时1指正好抬起来。然后用同样方式做2、3指和3、4指。以后是1、3指轮流，这是相当困难的。最后我做2、4指轮流，这比1、4还要困难。这是一种很好的锻炼，到此就完成了我的准备动作。

"我还做很多伸张练习，还有一些我自己的特殊练习，然后就是练习乐曲了。利用这个机会我想谈一谈克莱采尔（Kreutzer）练习曲。这本谱子移植到中提琴后，非常精彩。学生应当了解每课练习的意义，每课练习都有它的目的，学生要集中注意力于它们的目的上面。这些练习曲是有永久价值的，够你练一辈子的。"

"我很想知道小提琴演奏者开始是否应当用一把小的中提琴？"

他回答说："没有理由认为不应当使用。但是我愿意说，如果他的手够大的话，应当用一把大的中提琴。并且应当认识到，他的演奏正进行着一种根本性的变化，而这一切都是建立在他

以前演奏小提琴的基础上的。这里是修正它的发音，而不是改变它的发音，要从你肩上那把较大的乐器上获得好的发音是更为困难的。”

“普里姆罗斯先生，你建议教师应当如何训练一个学生呢？”

“教他们演奏长音。最基本的一点就是要获得好听的声音，中提琴比小提琴更容易产生低劣的音质。首先注意低音弦，甚至第一、二次上课就要练习低音弦，困难主要在C弦和G弦。我喜欢让学生把1指放在C弦上开始中提琴的学习。”
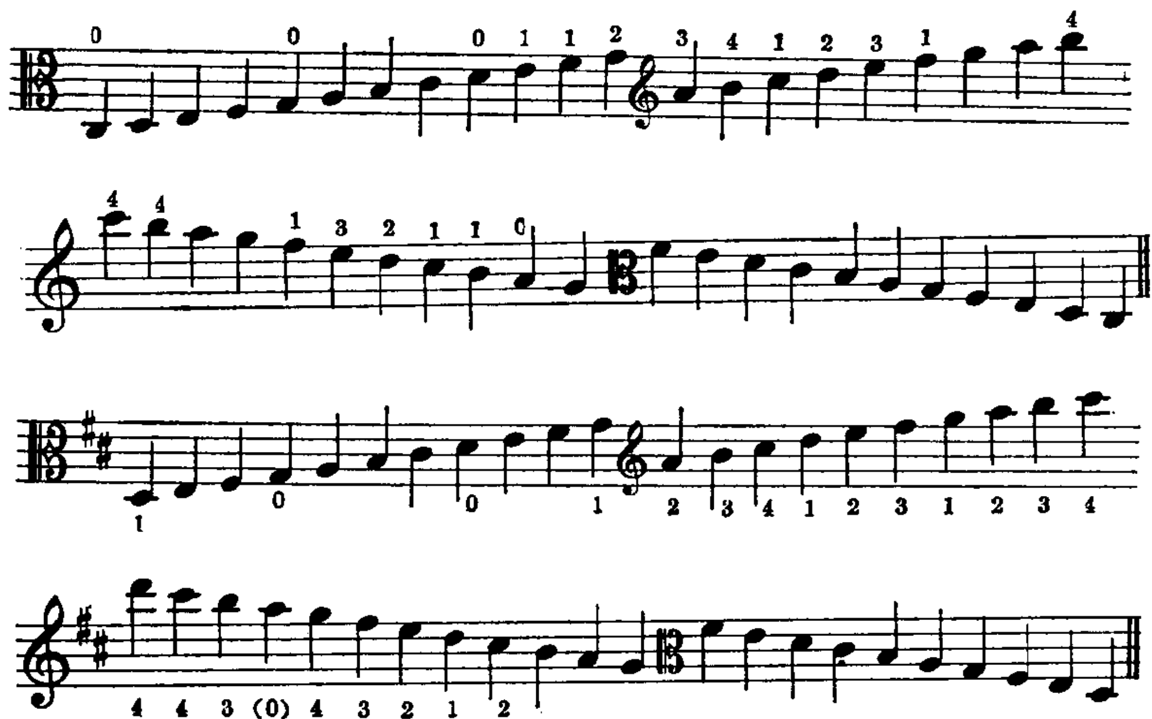
普里姆罗斯的揉音具有惊人的美。他是用手腕揉音的。我们只要看看他的手指：指尖宽而厚实，这双大手对于他那美妙的声音起了多么重要的作用！他为我们表演了各种速度的揉音。他说，“你看，我主张用各种不同速度的揉音，它在很大程度上是受音乐感情支配的。学生应当练习各种不同速度的揉音。揉音问题过于被人们忽视了。我认为揉音在很大程度上是来自手腕的。当然，它在中提琴上的幅度比在小提琴上大些。

“让我们再来谈谈音阶。音阶练习是不可缺少的，学生应当知道如何把音准、换弓和平稳地换弦练好。练习音阶要用揉音，事实上练什么都要用揉音。当你抽出一个困难的乐句进行练习时，当然要把速度放慢，在这种分析练习中也要用揉音。
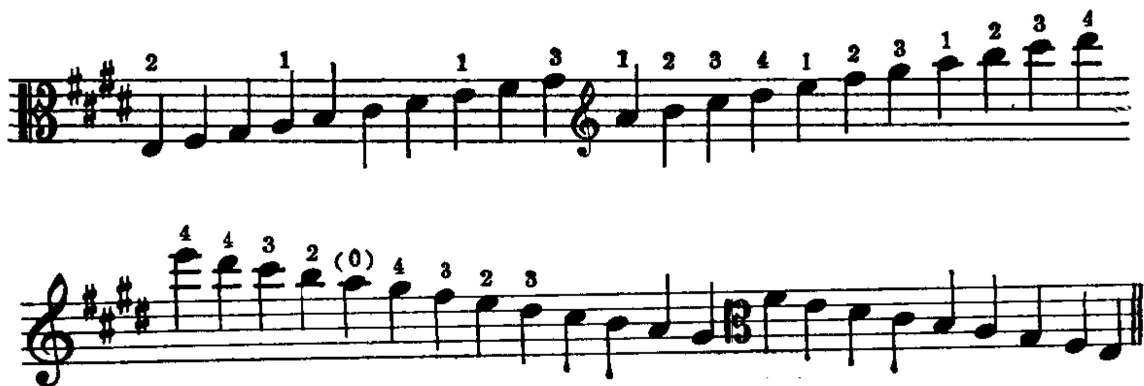
“与这有联系的另外一个重要问题是，这样慢练一个乐句应当与以后的快速演奏同样准确。让我们以帕格尼尼（Paganini）第24首随想曲为例，慢练应当是原谱的一个准确翻版，只是速度不同而已。奏跳弓时要用慢动作。其它弓法所使用的弓位与快速演奏时相同。”
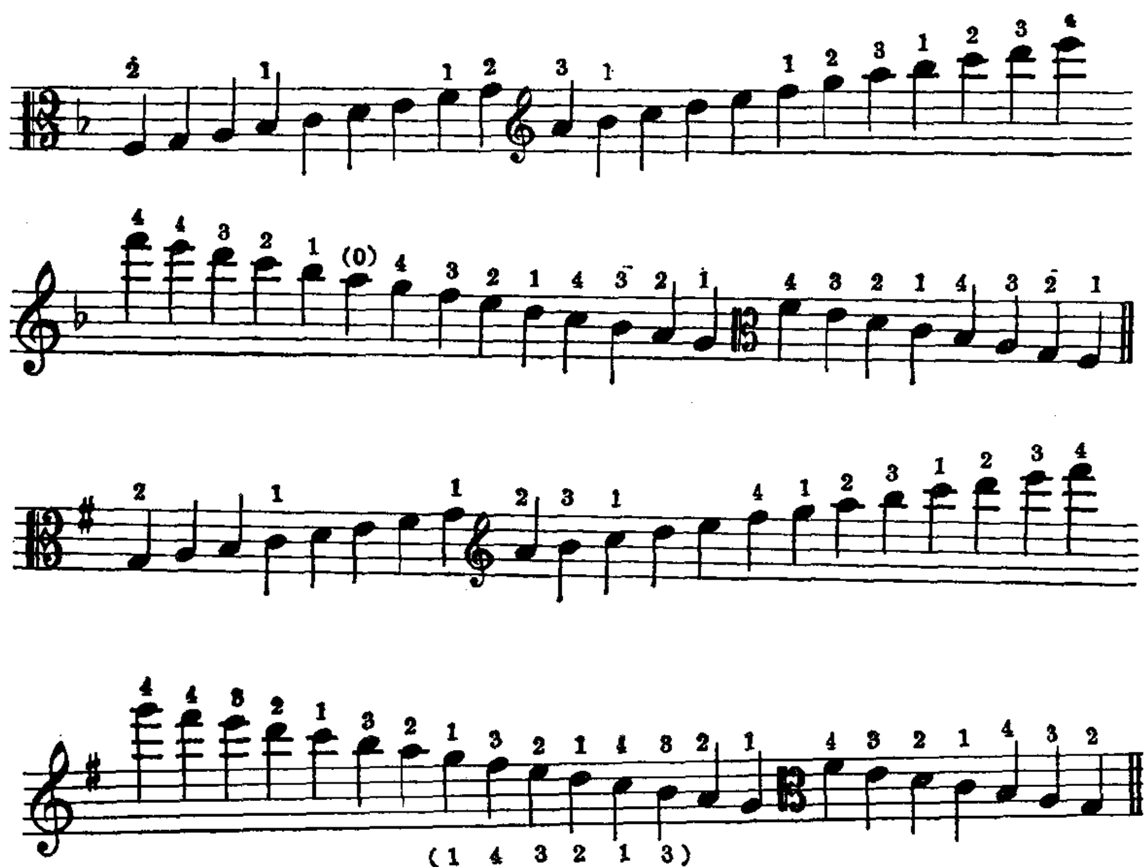
我们又回过来讨论音阶练习。普里姆罗斯坚持在演奏上行音阶时手指保留在弦上，不能过早地抬起，否则好象在学习走路之前就学跑步一样。

“当用揉音练习音阶时，整个手就能保持在灵活自如的状态。至于音阶的指法，我喜欢尽可能用半音换把。用同指在半音上换把，上行时不如下行时那么多。虽然指法对于中提琴比小提琴更为重要，但是并没有什么死板的规定。由于在中提琴上两个音之间的距离比较大，这就可以充分利用半音进行换把。不用说，换把应当用整个手，而且要做得精确。即使在换把的一刹那揉音也不要中断。下面的音阶是很有用的：



(0)泛音实际上不需要按指，因为在快速演奏时空弦本身就会形成高八度音。





“在可能的地方我喜欢用伸张指法。我强烈反对学生把乐器分作一格一格的把位，应当把它看成是一个把位。人们的思想方法很容易僵化，有些人虽然有一定的技巧，但还会这样说：‘这个乐句从下弓开始我不会拉’，或‘用某把位拉我不行’。他们不应把乐谱标出的把位看成是一成不变的，自己只能循规蹈矩，象走钢丝一样，离开它就会摔断脖子。不！把自己解脱出来，让你的手在弦上自由驰骋吧！

“当从一根弦换到另外一根弦时，盛行的规则是适用的。也就是说；弓应当做换弦的准备，这样可以使换弦的动作变得最小。”

这时，普里姆罗斯做了个特别有趣的示范。他用两种完全不同的运弓方法，在弓根用 *pp* 和 *ff* 两种力度换弓，二者都几乎听不出任何痕迹。我请求他重新示范一次，这时我注意到他在用

pp 换弓时，实际上只用手指动作；而用 *ff* 换弓时，则用整个手及手指的柔韧动作。这两种方法用在C弦上效果也一样的好。

“就弓尖而言，我同意奥尔(Auer)的主张，”普里姆罗斯说，“弓子运行的轨道应当是‘8’字形的，我不相信绝对的直线运弓。当上弓快到弓根时，弓稍微离开琴马一点，而真正拉到弓根时，弓就要进来一点。弓尖的情况正好与弓根相反，当演奏到弓尖时，我把弓向外拉一点，然后使用一点手的动作和手指的被动动作，就把弓流畅地从下弓换为上弓了。

“关于运弓的方向，我认为法国人用的字眼非常恰当，他们不叫‘上弓’和‘下弓’，而是叫‘pousez’和‘tirez’，意思是把弓往上推和往下拉。我还想介绍一个特殊的小练习，它对发展运弓很有帮助。许多人运弓缺乏控制，原因可能是握弓不够稳定，过于松弛。手指在弓杆上要有平衡的感觉和力量，为了获得这一点，你可以尝试不用拇指握弓，而迫使其它手指用力把弓握紧。当你一旦学会了如何做到这一点，就可以试着把弓放平、竖起，再把拇指加进去做同样的动作，然后再把拇指拿掉。”

描述一下普里姆罗斯的持琴姿势是特别令人感兴趣的。由于乐器的尺寸关系，不少演奏者持琴低于肩部，而观众也就习惯于这个姿势了，它给人一种中提琴大而重的印象。对普里姆罗斯来说就不是这样，他轻巧地把琴放在颚下，左手把琴颈抬得比肩部稍高一点。这样就使他的左手动作非常灵巧，使人感到这位大师的演奏的确是舒适、自如的。

我们具体讨论了持琴的方法。我注意到他左手拇指是对着1指的，并且是放松的。尽管如此，他从来不用下颚把琴夹紧。他的肩部也很放松，这对换把大有帮助，正如他自己所说，能使他“解除公开演出时的紧张”。由于他脖子较短，所以不用肩垫。他确实感到应当避免使用肩垫，特别不能用硬的，一块大的手帕

已经足够了。

他说，“把琴颈抓得很紧是件危险的事情。拇指紧紧地捏住琴颈不仅没有帮助，相反是一个障碍。它应当是放松的，然而是稳定的。

“让我们以一个三、四小节有换把的技术性乐句为例。用*pp*的力度练习，先放松左手拇指，然后把它从琴颈上移开。也可以做另外一个练习，即演奏一个持续的长音，把拇指移开再放回原处，目的是使拇指不要过分用力。可以这样说，演奏中提琴比演奏小提琴拇指更多地放在琴颈下面。由于中提琴的琴颈比小提琴的粗，这样做几乎是不可避免的。”

关于握弓，普里姆罗斯提出许多建议：“某些弓法产生低劣的音质，一般可以从握弓本身找到原因。学生往往用违反自然规律的乖僻方法给自己造成困难。这里我拿一支铅笔，请看手指的这种自然动作与我们握弓时的姿势多么相象呀！”

我仔细研究了普里姆罗斯的握弓方法。他的右手拇指稍微弯曲，碰到2指。小指一直保持在弓杆上，甚至到弓尖时也是这样，他认为这一点非常重要。不管演奏哪一根弦，他的右肘总是比弦高出一点。

“至于拇指与弓杆的关系，要根据拇指的长度而定。‘找到自然的姿势’是我的一贯要求。有了合适的姿势，就可以握住弓的任何部位包括弓尖进行运弓，它能使你获得运弓的平衡感。为了能把弓平衡在手指之间，可以尝试不用拇指而只用其它手指握弓，并学会用这种握弓方式拉上几弓，这样你就真正获得了运弓的平衡感。

“我总是避免使用‘压力’这个字眼，而强调水平方向的推弓或拉弓。假如你演奏的是某种柔软的弓法，而希望把声音拉得响一点，那就把弓与弦的接触点移向琴马，这样就可以得到更响

的声音。也就是说，越是要响的声音就越要靠近琴马运弓，不能靠加大弓对弦的压力来增大音量，这样会把声音压死的。我喜欢把小指一直放在弓杆上，以抵销弓杆向下的重量，使弓保持平衡。你们知道，伊萨依不能这样做，因为他的小指很短，够不到。”

中提琴家们可能了解，他们的乐器在敏感性上比小提琴差一些，如果不花精力去补偿这些差别，他们则不能从一开始就拉出饱满的声音，也不能把乐器的音量充分发挥出来。

普里姆罗斯在谈到这个问题时说：“即使用 p 的力度开始演奏，也要在弦上有轻微而明显的起奏(Attack)。我要求学生演奏前先在内心感觉到这个起奏。这样的起奏也要在上弓时使用。在弓尖，我们希望一种特殊的开始，这一点很难说清楚。是否可以说是没有起奏的起奏？这样，我们演奏的上弓从一开始就是鲜明的，没有发毛和发沙的声音。

“那些用弓的各部位包括用全弓演奏断弓(martelé)的大量练习曲，对中提琴家是很有价值的，演奏这种弓法需要某种从肩部来的附加重量。

“至于应当使用多少弓毛的问题，我的主张是全部。但当弓杆倒向外侧的时候，就要对那边的弓毛施加多一点的力量，并有把弓毛向自己身边推的感觉。”他在示范这个动作时说：“请注意，我用了弓毛的整个宽度，但却把附加的压力集中在一边，这样可以使弦更自由地作出反应，否则低音出不来。”

接着，普里姆罗斯先生拉了一个异常美妙的空弦C，于是我要求同他讨论演奏空弦的问题，他的看法可以使我们进一步了解在中提琴上演奏空弦的意义。他说，“要尽可能多地使用空弦，”他继续解释说，“弦乐演奏者往往会自然产生一种厌恶拉奏空弦的感觉。演奏空弦应当充满信心，只要不把中提琴当作小

提琴来拉奏，它的不敏感是很容易被克服的。中提琴可以演奏得很宏亮，但如果用小提琴的指法体系，就并不总能产生良好的效果。演奏者应当从中提琴的两根低音弦（C、G弦）所产生的低频中获得益处。我对演奏中应用泛音的态度，同用空弦音一样，我主张广泛应用泛音，当然要用得好。

“举个例子，我在演奏帕格尼尼第三首随想曲时就用了许多泛音。中提琴家们都知道，由于琴的尺寸关系，它在换把与指法上都有许多不同于小提琴的地方。”

我们可以从普里姆罗斯在各种不同乐句中使用的手指动作学到许多东西。毫无疑问，他演奏的流畅性在很大程度上受益于他所使用的指法。中提琴的指法至今还是一门新的艺术，还没有逐年积累起来的传统指法。关于这一点他进一步说："我使用了许多非正统的指法，它促成了独特的同一把位内的多次换弦。这在小提琴上要不破坏乐句是很难做到的。

“手指动作本身是件很有趣的事情。手指敲在弦上时肌肉会绷紧，一抬起来立即就松弛了。要特别注意手指抬起动作的准确性，并要用手指本身的力量来做它。学生应当锻炼象闪光一般敏捷的、自发的手指动作，要使每个手指都非常灵活，这是人人都能做到的，但在训练时应当要求过分一点。

“虽然与演奏小提琴相比，手指应有更大的敲击力量，但是必须有同样程度的放松。不能增加肌肉的紧张度，不能因此影响手指的灵巧而使演奏变得很迟钝。

“关于中提琴的手指伸张问题，如果概念不正确的话，就会成为一件非常伤脑筋的事情。正确的概念应当是手处在高把位，手指向低把位伸张，而不是手在低把位，手指向高把位伸张。如果你的概念是这样的话，那么演奏手指伸张就会顺利得多了。训练左手的练习常常被人们忽略，而这些练习对发展手指伸张

却大有好处。”

普里姆罗斯简短地谈了双音问题。他指出：“在中提琴上演奏双音与在小提琴上有同等的重要性。三、六、八度双音要每天练习，直到能熟练地掌握所有的调为止。练习各调双音音阶是掌握这种技巧的良好方法。然而，我愿意着重指出三度的重要性，应当多花点时间练它。在左手没有作好准备之前不要做十度练习。

“如果你在学习双音时希望‘一箭双雕’的话，可以使用大量揉音来演奏换指八度。这个练习能使所有的动脉和静脉流通。”

有换弦的跳弓(spiccato)乐句对中提琴特别重要，它之所以会在中提琴上成为一个特殊问题，是由于弦与弦之间的距离关系。当演奏者感到由于换弦而使跳弓的音质变坏时，普里姆罗斯建议：“对演奏换弦的跳弓乐句感到困难的人，可以不用左手按音，而把这些音变成相应的空弦，只用空弦来练习这个乐句。

“在中提琴上演奏跳弓要比在小提琴上更多地使用下臂。应当在中弓以下的各个部位练习这种弓法。

“快速跳弓 (fast spiccato 或 sautille) 是一种比我们在小提琴上听惯的更宽的跳弓类型，它应有更大的幅度，每个音都要演奏得很清楚。这种弓法可用中弓下一点或上一点的部位演奏。由于弦比较粗，弓与弦要接触得非常紧密。换而言之，在演奏这种弓法时，弓毛几乎是不离开琴弦的，否则就不会有好的声音。任何跳弓和快速跳弓都要比在小提琴上用更多的弓段。

“小提琴家们对连顿弓 (staccato)似乎过于重视了。这种弓法的确是迷人的。当你演奏得好的时候，听众会感到眼花缭乱的。当然，它在小提琴上比在中提琴上要辉煌得多。”

在同许多中提琴家的交谈中，我发现他们同小提琴家一样，对这种弓法很感兴趣。普里姆罗斯严肃地指出，“连顿弓不是弓

法的一切，也不是最高级的弓法。许多人演奏连顿弓使用的方法，正是我们在运弓中所应当避免的东西。”

在结束我们的访问之前，普里姆罗斯先生对演奏亨德尔B小调中提琴协奏曲作了极有价值的评论：

“亨德尔B小调协奏曲是中提琴曲目中非常受欢迎的一首，这是很自然的，因为它有充沛的活力，有使人兴奋的节奏，更重要的是有一个富于灵感的慢板乐章。我在经过多次演出之后才最后确定了它的速度，我觉得可以同一些著名作品联系起来把我的想法讲清楚。

“通过思考一下巴赫二重协奏曲的第一乐章，就可以获得这部协奏曲第一乐章的最为令人满意的速度。我发现亨德尔这部协奏曲的最后一个乐章，在速度、感情方面与他的A大调小提琴奏鸣曲有密切的联系。我宁可把慢板乐章想象成小柔板（Poco Adagio）而不是行板(Andante)。不要被我的唱片造成错误印象，由于12英寸的唱片在时间上的限制，使我的演奏速度快了一点。在这个乐章的第二段中，有两处用长笛演奏的优美的琶音，这时，独奏中提琴以附点四分音符、八分音符和四分音符作陪衬，演奏者要立即渐弱下来，使人能听到长笛的声音。
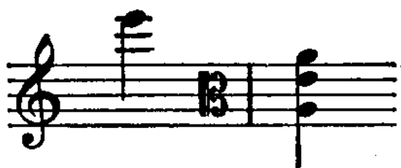
“关于第一乐章，最好的方法是想一想巴赫二重协奏曲的节奏进行和律动。这一乐章的基调是健康的。演奏时既要把‘有风味的（con gusto)’这个术语所包含的各方面涵义尽可能表现出来，又要注意节拍和速度上的精确性。

“慢板乐章不需要什么解释。演奏者只要对音色和旋律有真实的感觉，总是可以把它拉好的。
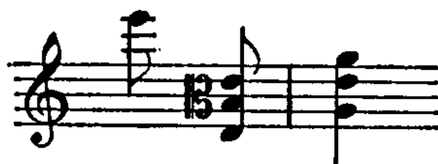
“最后一个乐章必需演奏得十分优美和富有感染力，还要带有某种机灵劲。我不喜欢紧接再现部之前的‘稍更慢(poco piú lento)’的术语，破坏节奏进行对我来说似乎是无法容忍的错

误。当然，同所有这类看法一样，都是属于个人的观点与爱好。
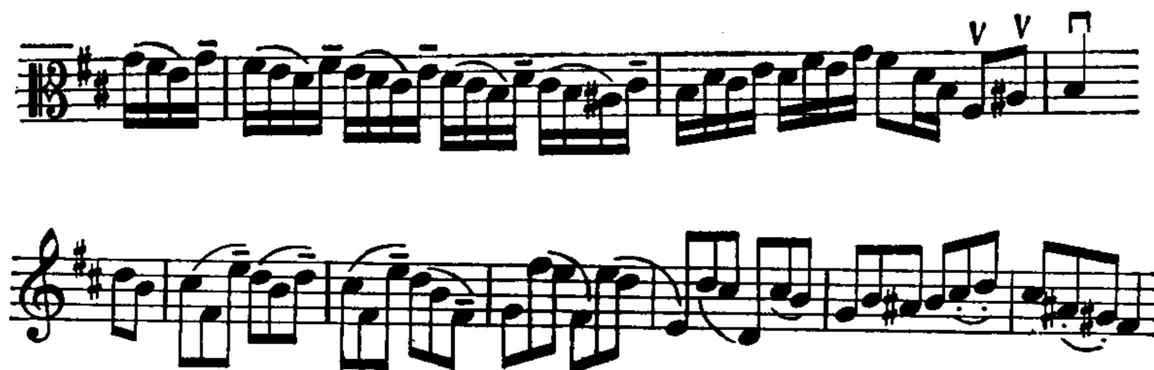
“在第一乐章第一页的最下面，出现如下情况，在我看来是要造成一个间歇：



为了保持节奏的流动感，我同伴奏一起这样演奏：



“我建议学生不要去搞什么新的特殊的指法，那是不合适的。在有良好效果的前提下，应使指法尽可能简单。在我看来，编订者在第一乐章和第三乐章中分弓用得太多了，即使让那些有很好分弓技巧的人来拉也会感到单调的。谨慎地使用连弓是可行的，就以下面的谱子为例：



“有时用一些小的颤音(trill)或波音 (mordant) 增强节奏，这在亨德尔的时代是完全适宜和协调的。它们可以用在强拍

上，也可以用在弱拍上，但要慎重，因为这关系到对作品内容和风格的正确理解和表现。这部作品的感情是崇高的，应当把这种感情表达出来。如果你能正确地演奏，它无疑是一部很雄伟的作品；而演奏得不好的话，则会显得非常单调。”

莱昂内尔·特蒂斯

(Lionel Tertis)

在过去十年中，我们同莱昂内尔·特蒂斯有一些书信往来。然而，我们最后一次见到他却是远在1924年，那是在卡内基大厅听他同克莱斯勒一起演奏莫扎特的♭E大调交响协奏曲。

时间过得真快，现在已经是1956年了。我们正在去纽约市费尔柴尔德（Fairchild）博士和夫人的家访问特蒂斯先生的途中。他正在那里作客，为时一个月左右。

中提琴界的老前辈特蒂斯先生是一位和善的人。他身材略小但很结实；举止和缓而说话的音调很高。他的双颊红润。当我们同他谈话的时候，觉得他与拉迪亚德·基普林①非常相象。他显得过于讲究礼节，说话精确而自信，并高度专注于自己的研究对象——中提琴，特别是他自己设计的那把标准中提琴。

“我的全部思想都关注着中提琴的改进，我感到自己是成功的。通过极其大量的思考、研究和长年累月的演奏实践之后，我已经得出了某些结论，”这位卓越的、年近八十的中提琴家告诉我们。

“多年前，我们使用的中提琴是很大的。我想起年轻时用过

① 拉迪亚德·基普林(Rudyard Kipling)，英国作家，曾获1907年诺贝尔文学奖——译者。

的一把蒙塔尼亚纳（Montagnana）中提琴是 $17\frac{1}{2}$ 英寸。我现在感到放在颏下演奏的最大的琴应当是 $16\frac{3}{4}$ 英寸，为了使C弦也能发出洪亮的音响，这同时也是最小的尺寸。

"请记住，"他中断了自己的话题说，"我并不是科学家。你们现在看到的特蒂斯中提琴，是综合了我见过的所有好琴的优点，加上我 60 年演奏经验的结果。它的目标是排除使人感到不顺手的那些因素。"

我们请他详细介绍一下他的标准琴与其它中提琴之间的差别。他说："我做的第一件事情是把琴颈弄细，使它几乎同小提琴琴颈的粗细一致。我的想法是如何才能既减轻乐器的重量，又不影响它的牢度和寿命。我特别倾全力于使乐器尽可能便于演奏。

"通常琴颈与琴身连接的地方都鼓出一点，而我却使它凹进去一点，这样拇指放上去正合适，而且更易于向高把位换把。琴颈在弦枕处的宽度为 $\frac{15}{16}$ 英寸。"

接着他给了我们具体的尺寸："琴颈的长度，从面板顶端（琴颈旁边）到弦枕为 $5\frac{29}{32}$ 英寸；琴颈的厚度（不连指板）在弦枕一端为 $\frac{1}{2}$ 英寸，另一端为 $\frac{9}{16}$ 英寸。"

"你希望有多长的指板？"

"它应当是 12 英寸；指板的宽度在弦枕处为 $\frac{15}{16}$ 英寸，琴马处为 $1\frac{3}{4}$ 英寸；指板的厚度为 $\frac{3}{16}$ 英寸。"

"那么你喜欢把指板安得多高呢？"

他回答说，"在琴马那头应当高于面板 $\frac{7}{8}$ 英寸。A弦距离指板边缘 $\frac{1}{8}$ 英寸，各弦在琴马上的间隔应是 $\frac{17}{32}$ 英寸。"

"各弦距离指板应有多远？"

"这一点是非常重要的，"他说，"让我们先从弦枕一端说起吧。这里不能超过一张名片的厚度。把名片放在 A、D 弦下面要相当紧，而放在 G、C 弦下面就要很松。"

"在琴马哪一端呢？"

"琴马那端从指板表面到弦的底面的距离，C、G 弦为$\frac{7}{32}$英寸，D弦为$\frac{6}{32}$英寸，A弦为$\frac{5}{32}$英寸。"

我们问特蒂斯先生关于琴马的高度，他认为应当接近$1\frac{17}{32}$英寸，底部厚$\frac{7}{32}$英寸，顶部厚$\frac{1}{16}$英寸，琴马脚外缘的厚度不应超过$\frac{1}{32}$英寸。"

我们对特蒂斯中提琴的侧板很感兴趣，它的底圈宽度为$1\frac{3}{4}$英寸，中间为$1\frac{5}{8}$英寸，继续倾斜到顶圈的尺寸为$1\frac{1}{2}$英寸。特蒂斯先生指出，这种逐渐倾斜是非常重要的，他显然是满意地断言，"请你们注意，中提琴的任何部位都不存在'狼'音。"

我们发现他所做的上、下角木都与一般的样式不同。他说，"我把它们做成象小提琴那样的，所以就没有突出的方角。"

接着，音柱及它的位置吸引了我们。

"我把音柱的直径做成$\frac{9}{32}$英寸，并把它放在比通常往外一点的部位(比琴马脚更靠近音孔)。对于特蒂斯琴音柱的理想位置，我有一个简单的检查方法，"他透露说，"我用一张长 3 英寸、宽 $1\frac{1}{2}$英寸的长方形名片，设计了一个测定音柱位置的最好方法。"

莱昂内尔·特蒂斯继续说，"我把这张长方形的名片对折成

为两个正方形，把下面一张塞入音孔，使它碰到音柱，这时在面板上的一张离开琴马脚的距离应当是$\frac{1}{4}$英寸。

“为了确定音柱与琴马脚背面之间的距离，同样把下面一张塞入音孔，使上面一张碰到琴马脚，然后一起往音柱方向移动，直到碰到音柱为止，这时琴马脚背面（即向着系弦板的那面）与名片左端（即碰到音柱的那一端）的距离应当是$\frac{1}{2}$英寸。”

他强调了以下三点的重要性：1.琴马脚的中心应当在两个音孔下方缺口的连线上；2.琴马必须置于面板的中线上；3.弦的长度从弦枕到琴马约为$14\frac{31}{32}$英寸，从琴马背面到系弦板约为$2\frac{1}{2}$英寸。

好啦！就说到这儿吧！我们想。关于中提琴的尺寸已经谈得很充分了。

“我们还是把它说完吧，”特蒂斯先生果断地表示。“低音梁的厚度为$\frac{1}{4}$英寸，琴马下面的深度为$\frac{17}{32}$英寸。低音梁的外缘距离中心线为$1\frac{3}{32}$英寸。”

我们很欣赏这美丽的琴头，从琴头顶到弦枕边的长度为$4\frac{3}{4}$英寸。我们还仔细察看了弦轴和弦轴箱，“这在我看来简直同小提琴的一样，”我们冒昧地表示。

“对，这是为了减轻重量。弦轴箱顶端内宽为$\frac{5}{8}$英寸，靠弦枕一端为$\frac{3}{4}$英寸，边的宽度为$\frac{5}{32}$英寸。”

这把中提琴最精采的部分之一是它的面板，弧度从边线就开始。关于这一点，他说：“你看，这样的弧度提供了我们所要求

的特大的空间。面板的弧度在中心线处为$\frac{13}{16}$英寸(虽然我们对数字已经有些厌烦了，可他好象还有说不完的数字)，琴马附近比背板要平一些。

“音孔长度为$3\frac{21}{32}$英寸，最宽处的宽度为$\frac{11}{32}$英寸。请注意，”他指出，“音孔的中心是下方缺口，它距面板顶部，即琴颈边的距离为$8\frac{7}{8}$英寸。”

“让我们回来谈谈弦的问题吧，特蒂斯先生，这把中提琴(在我们谈话的时候，他不断用这把琴拉给我们听)采用了金属弦，听来发音极为动人。”

“这把中提琴就是设计成最适合用金属弦演奏的，”他说，“对于中提琴来说，使用金属弦是必要的，但必须选择最好的质量。当然，它们还得有金属的系弦板。你知道，在设计这把标准琴的时候，我有两个基本想法：第一，在不影响乐器牢度和寿命的前提下，尽可能减轻它的重量；第二，使乐器更加顺利地适合于演奏。

“目前有250多把这种中提琴在使用，主要是那些职业的演奏者，”他的双眼在眼镜背后快乐地闪烁着，“我很高兴，它们越来越受到人们的喜爱。”

对特蒂斯中提琴的详尽分析就到这里，我们对特蒂斯先生写的《弦乐演奏中的音色美》中的材料也很感兴趣。

关于这本书，他告诉我们一个有趣的小故事：

克莱斯勒在伦敦的一场音乐会之后，特蒂斯到后台同他谈话，泄露了自己即将退出音乐会舞台的打算。

“克莱斯勒说，‘这怎么行，你必须演奏！’

“‘可我还有大量的教学工作呢！’我沮丧地回答。

“这位小提琴家坚持说，‘不，你不能不演奏。喔，顺便问一

下，你手臂夹着的是什么？'

"我告诉他这是我的一本拙著的底稿，克莱斯勒希望读它，我当然很高兴，把稿子交给他，并约定第二天上午到他住的旅馆去取。

"到时候我就去了，克莱斯勒先生对这本书谈了一些极为令人愉快的看法，并且说他冒昧地为它写了一篇前言，这当然使我非常感激，"特蒂斯先生这样叙述。

我对他说，"你是从音准谈起的吧！"

"对，我感到这是首先应当讨论的最重要的问题。一个优秀的演奏者一定要有好的听觉，对音准极为敏感。我还认为人们是可以取得这种异常精确的辨别力的。"

我好奇地问，"那为什么还会有这么多的毛病呢？"

"在大多数情况下是由于疏忽造成的。演奏者对自己拉出来的声音往往采取粗枝大叶或肤浅的态度。这种不注重听的习惯会使听觉每况愈下，用不着多长时间，演奏者就会丧失对于音高微小差别的敏感性。"他强调说，"要听！要专心地听！"

"我们要使自己的听觉始终保持在积极的状态中，一刻不能松懈。一听到不准的音就要立即纠正，不管这偏差是多么的微不足道。"

特蒂斯先生主张用手腕和手指而不是用手臂揉音。演奏者一旦获得了美好的发音，就应对揉音有强烈的感觉。"揉音的连续性是很重要的。揉音不应有中断的感觉，特别在从一个音向另外一个音过渡的时候。当然，连续的揉音在一个把位内容易解决，但演奏者必须明确，甚至在换弦或换把的时候揉音也不能停顿。

"揉音必须持续到一个音符的结尾，并同下一个音符连接起来。我最喜爱的字眼是，"他自信地说，"保持住手指的活力。"

“我相信你对在歌唱性乐句中使用空弦有相当强烈的感觉吧？”

“一个抒情的乐句，”他立即回答说，“常常由于没有给缺乏生气的空弦音以活力而显得美中不足。我们都知道，可以用高八度揉音产生的共振来美化空弦音，用上方或下方的适当音程也是很舒服的。在可能的时候，用同度揉音也很有效果。

“在我看来，特别需要迟钝的空弦音的地方是罕有的。首要的问题是，揉音必须是真挚的，必须表达演奏者的内在情感。”

“那么右手怎样呢？”我问。

“关于右手，我最重要的想法是力求把声音拉得更加匀称。有多少人能在弓尖拉出象弓根同样大的力量？”他建议：“不断用 ff 的力度练习全弓，运弓尽可能地慢，从头至尾保持同等的音量，并且不能有丝毫发毛的痕迹。

“同样，也要用 *pp* 的力度练习全弓，不能出现任何渐强或渐弱的现象。我们知道，从一根弦平稳地换到另一根弦是多么困难，而在换弦的一刹那保持住手指的活力又是多么重要。揉音动作要保持到实际上已经开始奏出下面一根弦上的音时为止，这时手指立即抬起来，让第二个音不露痕迹地把揉音动作接过来。”

关于指法，他说，“当我们演奏两个连着的完全相同的乐句时，往往使用同样的指法。我们能否通过思考，用两种不同的指法来演奏它们呢？这样做有助于变化音色和发挥更大的表现能力。”

关于一般的音乐表现问题，他断言，“要有最强烈的感情。不管是 *ff* 还是 *pp*，是热烈的还是抒情的，自始至终，每时每刻都要有最强烈的感情！这样，呆滞的乐器就有了生命。首先，”他告诫说，“要搞清楚感情与无病呻吟两者的区别——要象躲避瘟

疫一样避开后者！”

他怀着强烈的感情慢声说，“最有才能的音乐表现者应当将自己的演奏提高到超凡脱俗的地步；使自己脱离人间的浮华虚荣，进入一个理想的境界。”

莱昂内尔·特蒂斯对于中提琴和弦乐演奏艺术作出的特殊贡献，受到了整个音乐界的尊重和赞赏。贯穿在他漫长而繁忙的音乐生活中的理想是极其崇高的。中提琴家们崇敬他，因为通过他的不懈努力，使他们所热爱的乐器得到了空前的发展。他的终生爱好就是中提琴，除此再也没有别的。

特蒂斯于1876年12月29日生在英国的西哈特普尔，很小就以钢琴为起点，把自己奉献给音乐事业。他进行过广泛的录音和巡回音乐会演出，并为中提琴创作和改编了许多优秀的作品。特蒂斯的热情和献身精神，他那忠实的艺术家的天性，把中提琴带到了独奏乐器的最前列。

帕布罗·卡萨尔斯

(Pablo Casals)

我们过去曾经多次见到过帕布罗·卡萨尔斯，而这次会见是最令人难忘的——在我们的亲密朋友，有准确判断力和深刻理解力的音乐评论员艾伦·布兰尼根(Alan Branigan)陪同下，我们参加了在美国佛蒙特州举行的马耳伯罗（Marlboro）音乐节。后来艾伦是这样描述这次盛大节日的：

“场面是宏伟的，以多节松板装饰的大厅坐落在树丛中，在不那么正规的舞台上有着世界上最优秀的音乐家组成的乐队。人们的注意力都集中在指挥身上，这位身材矮小的人低着头在看总谱。他不时地打着拍子，掀起巨大的音乐浪潮。演奏的音乐华丽而迷人，有强烈的感染力。他就是今天世界上的音乐巨人，西班牙卡塔卢尼亚（Catalonian）的大提琴家和指挥，帕布罗·卡萨尔斯。”

出席这样盛大的集会，是上一次生动卓绝的音乐课。卡萨尔斯之所以是非凡的，主要是由于他的思想而不是他的具体技巧，是由于他把具体技巧和伟大理想联系在一起的能力。

我们同他讨论了音乐表现的原则。“我们应当对音与音之间关系的重要性有敏锐的感觉，例如一个小节中的第二个音与第四个音，或是最后的一个音。我们要仔细地研究渐强和渐弱，

包括那些一小节之内的微小的渐强和渐弱。”

他很有感情地说：“你们知道，pp 和 ff 都应当演奏得十分悦耳、感人。我希望有清澈的发音；喜欢精确和干净的演奏。当然，如果谱子上有一串时值相等的音，我就愿意演奏得自由一点，把其中的几个拉得比另外的长些。”卡萨尔斯深情地望着我们说：“这个自由必须在正常的范围之内。”

“就力度而言，一个强的乐句并不意味着所有的音符都要拉得很强。一个八小节长的强乐句可以包括一些小的渐强和渐弱。”他强调说，“重要的是去找出最有魅力的音。在这个音之前出现的一个或一些音，要演奏得好象是逐渐走向这个音，无论如何不要给它们过分的强调。

“在这个最有魅力的音之后出现的那些音，要演奏得使听众感觉到是逐渐离开了那个音。”

卡萨尔斯继续说，“一个渐弱，即使是一个音符上的渐弱，我们也要对它作细致的分析。如果一个或几个音的渐弱的终点正好是一个渐强的起点时，那么就要对这个渐弱作非常细致而合乎逻辑的分析处理。”

“没有明确标记的长音应当怎样演奏呢？”

他说：“所有的长音都要演奏得很有味道，应当有一个小的渐强或渐弱，就好象是在走向某个音或离开某个音一样。这里同样要对这个长音作分析，以便使你知道这个音应当演奏成渐强还是渐弱。而且，要通过加强揉音的强烈程度来做渐强，用减弱揉音的强烈程度来做渐弱。”

卡萨尔斯对待音准是极为严格的。他让学生反复演奏某些乐句直到音高绝对准确为止。对于那些同钢琴一起演奏奏鸣曲的学生，他说，“不要怕同钢琴合不到一起，那是钢琴的音不准，钢琴用的是平均律音阶，是调和性的音准。”

一谈起节奏卡萨尔斯就非常激动，他说："节奏性的乐句要演奏得很有生气。"

这位大提琴家不喜欢把音拉短。他作为一个教师的突出优点是，他能使学生深入到乐句和整个作品所提示的内容中去。"滑奏应当出自内心，它不是用手指做出来的！"他让我们看了巴赫D大调古提琴(Gamba)奏鸣曲行板乐章第12小节的滑音。

卡萨尔斯的演奏是极为激动人心的。《纽约时报》记者这样描述他演奏的巴赫组曲："卡萨尔斯以火热的感情，表现了他对巴赫的无比热爱。他把巴赫的四首组曲都演奏得那么绚丽和充满活力，那么生动和富于色彩变化。"

卡萨尔斯反复说："变化是大自然的规律。自然界没有完全相同的重复，音乐也是这样。

"我可以这样说，f意味着力度在较强范围内的变化，或者说使表情幅度或声音的洪亮度与f相一致。p、ff或pp也是同样的意思。"

"处理上行音或下行音的一般规则是什么呢？"

卡萨尔斯回答说："我认为，当演奏一组下行音时，通常要做渐弱。不一定每次都这样，但在绝大多数情况下是要渐弱的。有一件事必须避免，"卡萨尔斯意味深长地望着我们说，"那就是不能刻板地按照乐谱上的记号去演奏。真的，这是最重要的！"

作为一个教师，他要求学生用"橄榄形"演奏巴赫G大调第二组曲中的小步舞曲。他用手比划着不同大小的橄榄形状对我们说："我希望的是橄榄形"。他划的形状表示了各种上行和下行的长、短乐句，"好多音乐都是如此，当我们用这样的方式思考时，说明已经为自己找到了正确的途径。"

他再次重复了他最喜爱的原则："决不要以同样方式演奏两个音。"他举贝多芬作品第102号第一首奏鸣曲的第二小节为

例，“第二个音就要比第一个音演奏得稍微强一点。”

我们问他：“你对于演奏长音有什么想法？”

“对长音总是要作一些处理的。如果长音是在强音之后或本身就是强音，那我就用个渐弱；如果长音是在弱音之后或本身就是弱音，我就用个渐强。”

当谈到揉音时，我们得知卡萨尔斯有这样的看法：“首要的问题是应当有大量的变化。有的地方根本不需要用揉音，贝多芬作品第102号第一首奏鸣曲的柔板中，就有完全不用揉音的平静的乐句，这是一种很细致的技巧。相反，在强的乐句中应当用大量揉音，而当渐弱到弱时，完全不用揉音是非常有效果的。”

关于速度，“我们必需学会不按速度演奏的艺术，或者可以说，应当学会不严格按谱子上写的那样演奏。”

卡萨尔斯的家住在西印度群岛东部波多黎各的桑图尔塞(Santurce)。他最近感慨地说：“八十高龄尚且难得，何况我已经九十岁了，对生活不再有更高的企求。一个人只要有理想、有抱负、热爱生活，他就是年轻的。晴朗的天空，森林和花朵，你们看世界上有多少值得热爱的东西啊！

“大自然给了我灵感，它是我的老师，是我深思的源泉。是大自然帮助了我，而不是对哲学的研究。

“在巴赫的作品中我看到了上帝。我每天早上第一件事是欣赏大自然，然后就是巴赫的音乐。就象对待任何一个人那样，我对待音乐的态度是圣洁的。世界上没有两粒沙子是一样的，也没有两个人会完全相同。这是上帝创造的奇迹。”

帕布罗·卡萨尔斯1876年12月29日生于西班牙的巴塞隆那(Barcelona)市郊。他在音乐上的成就和不屈不挠的精神力量是饱经风霜的。他埋藏在心底的背井离乡的痛苦感情，他翱翔于革命疾风暴雨中的音乐活动，这一切使我们对这位伟人

产生了真正的崇敬。

我们和卡萨尔斯讨论了勃拉姆斯的三重奏(作品第38号)。他说,"假如把这些八分音符都演奏得一样长短，那将是多么单调呀！这里需要一些变化,不仅在力度上,而且在时值上都要有所变化。那些相对地重要的音可以拉得稍长一点，但必须让听众听出是八分音符。即使在演奏得很自由的地方，也应当是有规律的。"

关于波凯利尼(Boccherini)协奏曲的华彩乐段,他反复强调说,"这里必须是有规律的自由。凡是带幻想的地方，都应当符合逻辑和规律。"

听了卡萨尔斯的课以后，他那精确的音准不能不引人特别注意。"音准是毕生的工作。在第一把位中，手的伸张是不自然的，因此我们不得不在音准上下更大的功夫。通常2指在第一把位的位置太高,它最容易损害颤音(trill)。上方手指要达到足够的高度,否则颤音就会拉不准。"

关于指法,卡萨尔斯明确地告诉我们:"作为一般规则,我总是避免跳把而用伸张。先让手处于比较合适的位置，然后估量两个音之间的距离。只有在必要时才使用跳把。为了更有把握起见，我用3指代替4指,3指比较有力，可以更准确地按弦。"

我们同意说:"提琴家们肯定会理解这一点的。"

"我喜欢这样,凡是3指能做到的事就不用4指去做。我通常把G弦调得稍高一点，以便在与D弦一起演奏时能得到准确的纯五度。"

谈话又回到颤音上来。他说:"我不主张在慢板乐章中使用过快的颤音。也从不喜欢一开始就用最快的速度来演奏它。当遇到一个长颤音时,首先奏出本音，然后是颤音,再用渐强或渐弱继续这个音。一个颤音通常有两个重音,一个是在它的开始,

一个是在它的结尾，即引向下一个音的地方。当一个音以上方音为装饰音开始演奏时，重音总是在上方音上。”

“你说当以颤音的上方音开始演奏时，重音就放在这个上方音上。但是，如果颤音之前的音与颤音的上方音音高相同的话，是否仍然把重音放在这个音上呢？”

“在这种情况下，颤音就不要从本音的上方音开始。巴赫D大调古提琴奏鸣曲柔板乐章的第20小节就是一个例子。”

“当重音不属于颤音时，你建议应当怎样处理它？”

“这就需要技巧和思考。我想说的最重要的一点是，重音一定要放在一个音的开始处，紧接着是渐弱。不要在一个音拉出之后再加重音。重音后的渐弱要细心安排，如果是一个很长的渐弱，那就要把它拉足。讲到渐弱，我愿意补充一点，通常渐弱是可以代替渐慢的。在多数情况下，演奏渐弱最好不加渐慢。”

我们要求说，“我们是否可以大致讨论一下弓法问题？”

“一般说来，我认为年轻的音乐家不应当成为乐谱上所标记的弓法的奴隶。不仅如此，还要不断地变化弓法来创造你内心想象的音色和宏亮的发音。”

“那么长音怎么办呢？”

“当然是尽一切可能换弓，甚至可以在长音的中间换弓。为了发展良好的运弓技巧，我们应当学会用各种力度演奏均匀的长音的能力。演出时能在长音上换弓可以使我们感到自如。

“过去的音乐家认为应当始终用全弓演奏，对此我是不同意的。我们必须用任何需要的弓长和想用的那个弓段演奏。关于和弦，”他说，“我不喜欢传统的同时拉两根弦的演奏方法，因为这并不总能符合音乐的要求。在多数情况下我不喜欢用全弓演奏和弦。我喜欢集中注意力于低音，力求将它拉得丰满，最后结束并保持在高音上。”

奥兰多·科尔

(Orlando Cole)

奥兰多·科尔是柯蒂斯(Curtis) 弦乐四重奏团的著名大提琴家，他的演奏和教学颇负盛名，他为美国培养出一大批杰出的大提琴家。

他告诉我们："我强烈地感到，艺术家或从事于演奏的教师应当同音乐教育工作者紧密联系，努力提高教学质量。只有这样，我们才能把目前为数众多的弦乐学生，以较大的比例培养成为有用的、在音乐上能令人满意的职业演奏者。"

"依我看，"他继续说，"大提琴教学中绝大多数严重的缺陷都与基础教学有关。学生的基础往往是不牢固的，有时几乎完全被忽略了。教师过于依赖那些天资高的学生的才华，而不信任只取得中等成果的学生，认为他们是'没有才能的'。

他坚定地说："由于所谓'天才'是极为罕见的，因此需要有更好的教学方法去帮助一般的或较有天赋的学生，对他们学习中的问题要给予详尽的分析。"

"在我遍及全国的讲学中，"我说，"屡次发现学习弦乐器的女孩子比男孩子多。如果我们把学习一种弦乐器同某些体育技巧联系起来，你认为会有所帮助吗？"

"当然有帮助。我想学习弦乐演奏的生理基础是同任何一

个体育项目相似的。良好的姿势在弦乐演奏中的重要性如同在高尔夫球、网球及游泳运动中一样。至少是在初级阶段，弦乐教学应当象好的体育教练那样明确和过细！

"许多优秀演奏家从儿童时代起就掌握了生理技能的基础，这本来可以帮助提高自己的教学水平。然而，即使他们曾经知道当时采取的训练步骤，现在也早就忘得一干二净了。"

"你同意从事演奏的艺术家应当分担提高弦乐教学水平的责任吗？"

"当然是应当的！我确信，艺术和教育学上的基本问题，可以通过各种途径的讨论求得解决。"他还说，"如果演奏家有从事教学的愿望，他也就有责任去作些探讨，透过自己技巧的表面动作去进行思考。另外，他还有这样的任务，就是把自己知道的东西组织成合乎逻辑的，大多数学生都能理解的知识。施放不必要的技术烟幕，讲些似是而非的话，只会增加学生的神秘感。

"只有一个目标，"他强调说，"那就是简单明了地朝着我们所追求的音乐效果努力。事实很清楚，多数大提琴教师并不是这样做的。

"还有一点也是很清楚的，所有好的训练方法和有用的东西，都必须根据每个学生的具体特点进行调整。因此，阅读或写作有关弦乐演奏基础的材料，即使附有照片，也有它的局限性。尽管如此，准确地表达那些我们认为已经被证明是成功的想法，仍然是非常重要和有价值的。"

他补充说："这些都是可以作些微小调整的。因此，我愿意推荐下述持琴、握弓的方法，以及左手的姿势和动作：

"演奏者坐在椅子边上，上身直着略向前倾；双脚以仿佛准备站起来的样子平放在地上；膝盖尽可能放得低些，以免妨碍运弓。尾柱的安放以使琴头露出演奏者的左肩离开演奏者的脖子

约一英寸为宜，并要根据演奏者手臂的长度作适当的调整，手臂长的尾柱就放得低些。

"下方边板的角与左膝接触，右膝支住乐器的另一边。琴身应当稍稍向右倾斜，以便于舒适地演奏A弦；为了有利于演奏低音弦，必要时可以将琴身轻轻转动。"

"现在来讲握弓。先用左手捏住弓杆的中段，使弓毛向下。然后把右手小指放到弓杆上，盖住马尾箱下的贝壳片，再用1指的第一关节钩住弓杆下面，2指与其它手指一起松弛地放在弓杆上，不要互相分开。

"把拇指尖的右侧贴在马尾箱的边上，这样拇指同时有一部分接触到弓杆本身。我们可以说，拇指尖的三分之二在马尾箱上，三分之一在弓杆上。

"拇指一定要弯曲，特别是中间的关节。当弓处于演奏状态时，小指应当是垂直的，这样四个关节都正好贴在弓杆上。运弓要与琴弦成直角。

"把弓轻轻地放到离指板末端1—$1\frac{1}{2}$英寸的弦上，弓与弦垂直，弓杆略向琴头方向倾斜。中弓以下的弓段通常用肩关节起的整个手臂起奏。通常，"他指出，"单独用肘关节以下的下臂动作演奏从近中弓到弓尖这一弓段。

"在A弦和D弦上，从中弓到弓尖只用下臂动作，而在两根较低的弦上则要等拉过了中弓，在走向弓尖时才用下臂动作。重要的是使弓子始终与琴马保持平行。

"至于左手在琴上的姿势，小指实际上是直的，并与弦构成直角。其它手指应当拱起。拇指也要稍稍弯曲，但不要在琴颈上施加压力。拇指尖对准2指或2指与1指之间。

"在'伸张'把位中，小指仍然是直的；拇指总是跟着2指，并且保持与2指相对的位置。诸如象在A弦上演奏♭B这样的

向后伸张，1 指应当伸直，以便使 1 指与空弦构成半音。在向前伸张中，2、3、4 指的位置不变。4 指是伸张动作的向导，并与弦保持直角。另外，"他警告说，"避免手的转动和 1 指的滑进是很重要的。"

科尔继续说："弓上的压力主要来自手臂和肩部放松的重量，但是，只有这样的压力还是不够的。在使用从中弓到弓尖这个部位演奏时，还要补充食指与拇指形成的压力——食指向下的压力与拇指向上的反压力。我们可以把这个动作称作是'挤'或'压'。

"开始练习这种手指的压力时，先不必运弓，上臂和肩部始终不要紧张。在这个动作过程中，手的拱起和手腕的高度都不能有所改变，"他提醒说。

我们极为欣赏他如下的精确分析："良好姿势的关键在于放松。我并不是指正在使用的肌肉，而是指其它的肌肉。那些没有用到的肌肉若是紧张的话，就会妨碍正在使用的肌肉的活动。体育运动也是同样的道理。你们知道，造成紧张的原因，多数不是由于情绪上的不安，而往往是由于肌肉的软弱无力。"

他建议："可以编一些专门用于在保持上臂和肩部松弛的前提下，增强双手手指力量的练习。通过自如地运用身体的重量为我们提供更大的力量和耐性，这对于纯净、自然的发音是至关重要的。"

"演奏大提琴最微妙的戒律是什么呢？"他回答我们的问题说："热情而不紧张！"

"让我们来谈谈发音问题吧，"我们这样要求。

"由于大提琴是件歌唱性的乐器，"他同意说，"大提琴教师就应当象声乐教师一样，从学生的第一弓开始就要强调音质。我们必须磨炼学生的耳朵，使他们不仅有良好的音准感觉，而且有

辨别音质的敏感性。教师要进行示范：用靠近或远离琴马的不同运弓位置；增强或减弱弓压；加快或放慢弓速来展示各种各样好的和差的音质。

"在懂得了这三个有关发音的要素之后，学生就可以自己进行试验。他们对音色的概念，是教师应当给予的宝贵素质。演奏者会用自己的乐器描绘出他所追求的美妙的音响，这是确定无疑的，"科尔断言。

"你是怎样教揉音的？"我们问。

"学生在没有建立良好的音准感觉、可靠的手的位置和控制紧张的足够力量之前，我总是告诫他们不要用揉音。因为紧张的抖动比根本没有揉音还要坏，"他进一步说，"一旦养成了这种坏习惯，就只好从头慢慢学起。

他说："我提倡从肘部开始的揉音动作，只允许揉音的手指放在弦上，其它手指都抬起来靠在一起，给手增添重量和一致性。拇指略微弯曲，触及琴颈但不加压力，对着揉音的那个手指——4 指除外。我建议在 4 指揉音时把拇指挪开。应当避免用手腕揉音，这一点是与小提琴不同的。"

他继续说："手同下臂应当作为一个整体摆动。这里介绍一个很好的揉音预备练习：左手迅速地从第一把位向第四把位移动，不加任何压力。然后，2 指按住 C 弦上的低音♭E，继续做上述动作，使指尖不断平稳地转动。

"当然，"他补充说，"接下来应当轮流用每个手指做这样的练习。我重复一遍，这里没有单独的手指和手腕动作。手指、手、腕和下臂形成一个处在同一平面上的整体，以肘部为固定的中心进行摆动。同时上臂和肩部一定要保持松弛，避免紧张。节拍机可以帮助建立均匀的揉音，"他建议。

"到了能匀称地揉音的时候，虽然速度还很慢，就可以加上

运弓了。当然，如果感到揉音失去了控制或产生了紧张，可以再把弓子拿掉。通过细致耐心的练习，一定能使揉音达到音乐所要求的恰当的速度。”

他说，“这里同样需要教师进行示范，并激发学生对歌唱性琴音的敏锐感觉。学生肯定会从拉奏一个个单纯的长音上进到能在快速换指和换把中使用连续的揉音。”

“当然，”他继续说，“教师应当示范各种不同幅度和速度的揉音，以及它们在各种不同音乐风格和情绪中的应用。这样就会在学生的头脑中建立起一种色彩的概念，它对学生在演奏中发展自己独特的表现方式帮助极大。

“揉音是一种个性很强的东西，而且是不可能完全通过教学来掌握的。但是，这并不等于说不应当教揉音。少数学生会本能地找到自己的揉音方法，而大多数学生可能形成一种与音乐表现格格不入的恶习，这种恶习会终身伴随着他们。这是最为不幸的事！”

奥兰多·科尔对事物的独特见解，更赢得我们的尊敬与喜爱。他那诚挚的为人，明晰的谈吐，精湛的技艺熔合成一个整体，坚定地向着更杰出的艺术目标前进。他坚信，明智的教学一定会培养出真正伟大的演奏家。

莫里斯·艾森伯格

(Maurice Eisenberg)

关于大提琴的揉音，有许多互相矛盾的理论。为此，我们决定与莫里斯·艾森伯格先生讨论一下这个重要的问题。我们问他："应当在学生开始学习大提琴多久之后教他揉音？"

艾森伯格先生回答说："我认为在学生一有揉音的要求时，就应当教他。这是我在这个国家和巴黎的教学经验中得出来的。当然，开始学习大提琴时是不会有这种要求的，因为还有很多事情要想。但是，学生很快就会询问关于揉音的问题。

"我还要看学生对自己琴音的美是否有一种发自内心的要求。在多数情况下，充裕的技术控制可以使这种要求产生得早一些。一个有才能的、富于激情的学生，对优美、自然的揉音很早就会感兴趣。"

"你是怎样在大提琴上开始教揉音的？"

"最重要的是，"他说，"当教学生揉音的时候，要启发他们去形成一种均匀的概念，一种均匀摆动的概念。"

"你是指慢速摆动吗？"

"确实如此，必须用很慢的速度来训练这种摆动。它同时也训练了学生敏锐地辨别时值的能力，使摆动的速度一点一点地加快。"

“你是否主张用整个下臂的动作?”

“是的。从肘一直到指尖,包括手腕在内,应当是一个整体。当然,”他强调说,“我们是用指尖上的肉垫揉音的。从肘到指尖,压力的分布要很均匀。手背与肘要在一个平面上,这也是很重要的。”

“也就是说,手背到肘要成为一条直线,对吗?”

“肯定应当是这样的。手腕不要弯曲,指尖在弦上要有往后拉的感觉。肘关节也是一样,好象悬在一个吊环上,一不小心就会摔下去似的。事实上,我的意思是:把 2 指放在弦上,并施加一定的压力。一旦这个压力加到弦上,肘关节就要有一个向肩后去的均匀的拉力。

“也可以这样说,当手指放到弦上的时候,我们必须把指板想象成一块弹簧板,要使手指陷进去,肘部就要有一个往肩后拉的力量,这样指板就会立即产生一个弹回的力量,就象有弹簧一样。”

他继续说道:“掌握了揉音的基本动作之后,学生就应当练习各种不同强度的揉音。当在一个长音上做渐强时,揉音会自然地快起来,紧张度也逐渐加大,直至达到它的最高点。这里手指的压力也更大了。但重要的是摆动的幅度变窄了。”

“由于大提琴需要这么大的手指压力,我相信用其它手指的重量来帮助揉音的手指应当是合乎逻辑的。”

“绝对必要!”艾森伯格说,“每个手指都要帮助正在演奏的那个手指。某些手指天生是软弱的,但是通过其它手指的支持,这个缺陷就可以得到弥补。”

“让我们来设想一下,”我建议说,“假如你用 1 指在一个长音上揉音。”

“行!我来说一下其它手指做些什么。它们给 1 指以协调

的支持。演奏者应有的感觉是，它们实际上是互相靠近的。手指要形成一种收缩的感觉，如果相互分开，就会成为额外负担！”

“空弦上的揉音怎么办呢？”

“关于这个问题没有很多话可说；但有一点我确实感到是非常重要的，这就是手的自身运动。例如在一个音阶的经过句中，当给每个音都以充分的揉音时，重要的是保持手的持续运动，即使手指没有碰到弦也应如此。这样，手就好象成了一个振动着的琴马。如果我们在空弦时停止揉音动作的话，手就不能保持不断运动的感觉，那就必然会损害空弦音之后的揉音的美！”

“你认为这种手的持续运动的理论是否要求拇指也这样做？”

“这是毫无疑问的！假如我用1指揉音的话，拇指也在跟着揉动，一直在给那个手指以协调的支持。在级进的乐句中，即便我用的是1、2、3指，拇指也在不断地揉动，这样它就能使每个音符在强烈程度上得到统一。

“由于拇指的特殊生理条件，它不象其它手指那样有肉垫可以使用，所以应对它进行特殊的训练，使它能象其它手指一样敏感、灵活。我们的目标应当是演奏得极为连贯和保持音色的美。”

我们同他讨论了大提琴琴弦的粗细和发音的清晰问题。他说：“这就要看手指的基本功了。要通过训练左手拨弦来发展手指的技巧。换句话说，在大提琴上训练左手拨弦是解决左手技巧的基本途径。

“当手指离弦时，一定要包含有拨弦的因素，有一个拨弦的实际动作。这对发展手指的灵活性和力量都是有利的。

“手指离弦的动作要精确而敏捷。卡萨尔斯(Casals)认为这是‘左手技巧的关键’。伊萨依(Ysaye)在这方面是很杰出的。总而言之，不用弓，以慢速度演奏一个音阶式的乐句，上行时手指

触弦的力量可以使弦产生振动；下行时则可以听到手指离弦时的轻微拨弦声。”

“我猜想这个拨弦原则甚至在空弦上也会是有益的。”

“当然！假如要用强力度演奏一个空弦长音的话，我就同时用弓和用1指拨弦使琴弦振动。一个很有用的练习方法是在琴弦上方大约一英寸高的地方假设一根弦，并用全弓拉它。让我来示范一下……弓子与琴弦始终保持同等距离。

“左手技巧的另一个因素是，在丝毫不损害正在演奏的那个音的前提下，做好演奏下一个音的思想准备。换句话说，就是手指为下一个音符作准备。下一个音的按指可能有点距离，或包括一个伸张，但总是可以做好准备的。这需要作一点练习。”

“我知道我们现在所谈的这些问题和大量的其它问题，都在你的那本名著《现代大提琴演奏》中充分论述了。近半个世纪来，能对大提琴演奏的各个方面进行如此深刻分析的，恐怕这本书是最好的了。你怎么能在如此繁忙的演奏与教学活动中，挤出时间来写它呢？”

他回答说：“这的确是个问题。当《斯特拉地》杂志的埃里克·拉文德（Eric Lavender）先生委托我写这本书的时候，我的暑假是空闲的，但很快英国和欧洲就聘请我每年去开大课(Master Classes)和指导暑期学校。我除了作为独奏家同各地主要乐队合作演出和开独奏音乐会外，还在纽约、费城、剑桥等地任课，这就大大减慢了写作这本书的进度。这本书幸运地完成于1953年，那时卡萨尔斯正要求我在伦敦建立‘国际大提琴中心’。此后，我每年有三个月的时间在那里进行教学、演讲和主持大课的活动。《现代大提琴演奏》不是一本教程，它只是一些关于大提琴演奏艺术与技术的论述，使各种程度的大提琴演奏者读了之后，都可以在改进他的演奏艺术上有所收益。”

"这本书是题献给卡萨尔斯的。那么，卡萨尔斯是否讲过书中哪些地方给他的印象最深呢？"塞达问他。

"卡萨尔斯在同我的谈话中指出，在第一把位上演奏C小调上行两个八度的旋律音阶时，由于半音所处的位置不同，手指在各根弦上就会形成第14、15页图示的四种基本位置。手指的这四种基本位置体现了大提琴左手技巧的基本原理。当左手向上移动，进入拇指把位后，就可以用拇指来代替空弦，继续使用上述四种基本位置来演奏各种音阶。这样，我们就可以认识到按照上述原则，从最低到最高把位进行训练的重要性。卡萨尔斯还说，他特别喜欢我对于'活手'的论述。"

"卡萨尔斯为你这本书写了一篇极好的前言，清楚地反映了他同你在艺术上的一些重要观点。由于你和拉文德(Lavender)出版社的许可，我愿在此全文引述：

这本论述大提琴演奏技巧的优秀著作的出版，肯定会受到这件乐器的职业演奏者和学生们的热烈欢迎和高度评价。

本书作者莫里斯·艾森伯格是我们这个年轻的学校的最杰出的人物之一，最优秀的演奏家和教师，也是最有资格写这样一本书的人。在这本书中，他把自己学到的东西——我幸福地回忆起在圣萨尔瓦多同他一起工作的情况——同他自己的实际经验结合在一起了。

本书各章所涉及的内容都根据演奏中的实际困难给予深刻的分析。由于叙述的对象主要是初学者，因此特别强调基本原理的重要性，这是非常有道理的。我们经常可以看到，初学阶段的大意造成的后果，即使对很有才能的学生，也会影响他的一生。所以建立良好的基础是绝对必要的！

作者对于手臂与手的姿势和自如动作，手指的力量和灵活性的训练，落指、松弛、发音、音准、换把——掌握良好技巧的基本因素所作的创造性的分析与讲解都是非常成功的。同时，这本书对于程度高深和有才华的学生也是很有益处的。他们可以从中了解某些动作的原理，虽然他们已经本能地掌握了这些动作，但是如果想充分发挥这些动作的优点，就需要有意识地理解它们。

我怀着极大的兴趣读完了这本书。对书中从音乐表现的角度看待技巧；强调乐曲的分句与歌唱性；以及用照片示范某些技巧细节，从而节省了文字篇幅等方面我都极为赞赏。

我对学生和教师的建议是：细心地读这本书，每次读一点，要反复地研究书中论述那些你感到最需要解决的问题的有关章节。

帕布罗·卡萨尔斯

于法国普拉德　1953.11”

凭借他丰富的经历，艾森伯格能讲许多引人入胜的轶事，特别使我们感兴趣的是关于格拉祖诺夫(Glazonouv)的那一件。

艾森伯格回忆说，“格拉祖诺夫的最后一部作品是大提琴协奏曲。我永远忘不了他为这部协奏曲来找我的情景。那时我住在巴黎的一幢七层楼上的双套公寓里，正好电梯坏了，他又病得很厉害。格拉祖诺夫气喘吁吁地跑到楼上，把那首协奏曲拿给我看，并且说卡萨尔斯已经写信告诉他，四个星期以后我可以同帕斯德路普（Pasdeloup）乐队在巴黎首次演出这部作品。我对他说这是不可能的！因为明天我就要到英国去旅行演出了！

可是，他是如此的坚持，并说他已经是快死的人了，而在他

的指挥下，由我演奏这部协奏曲是他毕生的最后愿望。当然，我让步了。他说对了，这是他的最后一次公开演出。第二年，当我与英国广播公司乐队合作，首次在英国演出这部作品时，格拉祖诺夫已经去世了。”

莫里斯·艾森伯格从小生活在音乐的环境中。他父亲是教堂歌咏班的领唱，孩子就在这传统艺术的熏陶下成长。他告诉我们说，“我是从小提琴转学大提琴的，因为大提琴是如此的抒情，它与歌唱家的气质相一致。”

十三岁时，莫里斯在巴尔的摩皮博迪(Peabody)音乐专科学校获得了大提琴奖学金。两年以后，斯托可夫斯基(Stokowski)听到了他的演奏，使他成为费城交响乐团的成员之一。不久他进了纽约交响乐团，在沃尔特·达姆罗希(Walter Damrosch)手下任首席大提琴。

这位青年大提琴手的梦想是跟卡萨尔斯学习。当时卡萨尔斯正在纽约，艾森伯格满怀希望去找他。由于卡萨尔斯忙于开音乐会，那时他不收学生。然而，光明终于来临了，在他到欧洲后不久，卡萨尔斯又在巴黎、伦敦、柏林听到了他的演奏，并邀请他同去西班牙。这样，好几个夏天，他就同这位大师在一起学习、工作和讨论各种演奏上的问题。

第二次世界大战爆发之前，艾森伯格一直居住在巴黎，在那里举行了他的首次公演，然后继阿历克山年(Alexanien)之后任音乐专科学校卡萨尔斯班的指导。他的旅行音乐会；同梅纽因(Menuhin)兄妹一起灌制唱片；在各种国际音乐节上演出；构成了他丰富而活跃的音乐生活。直到1940年他才返回美国并安了家。几年以后，他作为独奏家和第一届国际卡萨尔斯大提琴比赛的美国评委重新与巴黎取得了联系，接着又以同样的身分出席在墨西哥、以色列、匈牙利举行的卡萨尔斯大提琴比赛。

自从我第一次听莫里斯·艾森伯格演奏巴赫组曲，他那高尚的演奏风格和表现作者意图的方式，留给我极为深刻的印象。因此，我希望能同艾森伯格先生讨论这位德国的伟人——约翰·塞巴斯蒂恩·巴赫。当我们表示想听一听他对巴赫大提琴作品的分析时，他敏锐的双眼闪闪发光，顿时激起无比诚挚的感情。

"对某些人来说，演奏巴赫的作品似乎是很简单的，"他说，"但如果进一步加以思考，我们就会感到惊奇：深刻表现巴赫的作品是需要多么广博的知识和深思熟虑的研究啊！人们当然要能了解作品的和声与结构的背景；要能从乐句的先现音、临时性导音、延留音的解决中看出作者的意图；还要能从理论上对每个乐章的各个部分进行分析。

"有时巴赫似乎使人感到，他所要求的东西是无法做到的！就象要求一个人演奏四重奏一样。他的创作手法向我们展示了他那富于独创性的才能。音乐的持续运动，和声的变化，独特的重音，使人想到那是和弦的应用和连接形成的效果。"

我说，"巴赫在对位性的发展部中，为不同声部精心选择了不同琴弦，从而使听众对作品有完整的印象，这真是精采极了！"

"是啊！让我们以巴赫的小提琴组曲为例来思考一下，这里的许多乐章并不存在什么严重的技术困难，然而小提琴家们却很难演奏得令人满意。为什么只有那么少的人能把他的前奏曲和阿拉曼德舞曲拉得充满活力呢？稍作分析就可发现，演奏巴赫作品时用'持续的'(tenuto)手法，对表现作曲家的意图和勾画作品的轮廓是很重要的。当然要用得十分谨慎，在必要时才用它。这样的比喻是很恰当的：就象朗诵诗歌一样，由于读音上的细微差别，可以象背书似的死气沉沉，也可以表现得充满感情与生气。我们一定要牢记，巴赫的作品酷似诗篇，它总是要求强调某

个部分而减弱某个部分。在巴赫的音阶或琶音式的乐句中，也总是可以找到某些需要或多或少地加以强调的音，如果把这些音分开来单独演奏的话，我们就可以看出它的旋律线条或交织在其它音符中的主题。良好的节奏感也是很重要的，特别在准确地表现巴赫舞曲形式的作品时更是如此。

“我甚至可以这样说，演奏者必须具有一种类似现代舞曲的强烈的基本节奏感。这种节奏简直象节拍机，但同时又必须有演奏狂想曲和幻想曲那样充分的自由处理！

“另外一点，我感到在演奏巴赫作品时，音准问题经常被人们严重地忽视了。我的意思不仅仅是把音拉准，也不是用平均律，而是那种可以称之为‘表情音准’的东西。

“在钢琴上，音与音之间的关系都是调整好了的。我们所说的‘表情音准’是指升高或降低某些音，诸如七度音和小三度音就应当降低，这样我们就能表现出某种特性、音质和色彩，这当然不是件容易的事。例如，当我们用钢琴伴奏来演奏帕格尼尼的作品时，音准上可能是无懈可击的，而在同样情况下演奏巴赫的作品，音准就很难那么理想了！

“在接近转调的地方，演奏者应使听众预先有所准备。这个小节的♭A用这样的音高奏出，两个小节以后，可能就要拉得低一点，因为已经转调了。”

“你说音准问题没有得到足够的重视，”我插入说，“而这恰恰是演奏者技巧训练的重要组成部分。”

“当然是这样，”他赞同说，“我感到许多音乐家缺乏良好的音准感是由于过分注重机械动作精确性的缘故。教师当然要精心培养学生这种微妙的感觉。但是，当他们还没有辨别音准微差的能力之前不要去做它，以免过分夸张。那些把所有的半音都看作等距离的教学方法当然是老式的。

“更早以前，有人甚至用这样的方法教授音准，他们让学生在手指之间放上软木，以便能以平均律按音。你们知道，这种机械的音准安排，是很难激起优美动人的演奏的！”

过了一会儿，艾森伯格又重复说，“是的，为了演奏巴赫，我们必须有丰富的想象力，这样就会有四分之三的音符可以不按常规演奏，而是在规定速度内给以各种细致的变化。想象力能使我们的演奏充满活力和意味深长！”

他继续说，“巴赫留给我们六首组曲，每首的基调都不一样。我认为可以把它们比作贝多芬的交响曲。第一首G大调是明快的；第二首比较深刻；第三首C大调又回到第一首的情绪，但更加辉煌；第四首更富于表情，宏伟而气势宽广；第五首C小调最为深奥，调性上也更加大胆；最后是一首伟大的大提琴组曲，它是为想象中的五根弦的乐器写的。在这个作品中，巴赫大胆地进入了当时人们还不敢想象的领域！”

“这些作品用的都是舞曲形式，但竟然能有那么多的变化，这是何等令人惊异啊！”我插话说。

“的确，”艾森伯格表示赞同，“有人担心这些作品可能很单调，然而在我看来，它们在情绪和风格上的对比变化是巴赫创造的奇迹之一。”

他在房间里踱来踱去，然后转过身来坚定地说：“我确信，在教授巴赫作品时，教师不仅要把那些从音乐的角度能被理解的深刻内容告诉学生，而且要教给他们巴赫的旋律与句法的风格。

“让我们以第一组曲的第一乐章为例，那是一串连续的分解和弦，它被设想得如此之美妙，我们能够从中引出一段类似他的C大调前奏曲(平均律古钢琴)中的圣母颂那样的旋律。为了在那些分解和弦、琶音、音阶进行中突出这一旋律，就必然要采用夸张的手法，并不得不改变乐谱中那些十六分音符的实际时值。

"不用说，这个乐章是很好的换弦和分配弓段的练习，从这样的练习中，我们还可以学到在运弓中协调手指和手腕动作的技巧，也就是从中间的弦向较高或较低的弦运弓时手指与手腕的正确动作。"
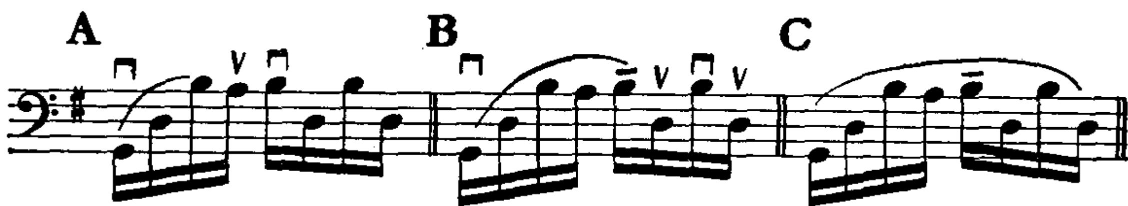
"这六首组曲的版本编订情况如何?"

"这个,"他回答说，"人们从过去的版本中得到的印象是过分注意器乐化的一面，而没有能显示出这些组曲所具备的精神上和艺术上的美。今日的机器时代要求每个细节都臻于完善,因为人们对于音乐的鉴赏能力已达到了空前的高水平。而在编订这些版本的时期,人们是不会那样挑剔的,实际上当时的大提琴演奏技术也没有发展到今天这样的高度。

"在那个时候,不良的音准和粗糙的音质比较容易被人们接受。这一方面是大提琴的尺寸，另一方面是缺乏现代大提琴演奏技巧——卡萨尔斯所大力培育的那种技巧造成的。因此，编订这些组曲的优秀的音乐家们，便不得不更多地关切当时存在的技巧问题。

"举个例子,"他分析说，"让我们来看看第一组曲的开始乐章。

"下面的例A是许多老版本所使用的弓法，这纯粹是一种器乐化的弓法；例B与例C都比较注重表情，但由于例B有所变化，因此我更喜欢它：



"我们不能为了演奏的方便而把某些十六分音符拉得太长,"他提醒人们说,"例如在第一组曲的阿拉曼德舞曲中，上弓

拉一个十六分音符，紧接着就是个和弦。为了给这个和弦以充分的准备时间，就产生了把十六分音符拉得过长的倾向。即使是把这个十六分音符拉得稍长一点，也会破坏这首乐曲开头所表现的强烈、威严的宣言般的气氛。说真的，当我们给第一个音符以更长时值的时候，我们也就改变了情绪的基调。”

他还提醒人们，“我们可以这样做，先不加和弦，用夸张的手法拉这两个音符，然后再把这个和弦加进去。看看我们是否能加上这个和弦而不破坏曲调的节奏，在巴赫组曲中有无数这样的例子。”

然后他又说，“我们在演奏巴赫的无伴奏奏鸣曲时，可以把自己比作莎士比亚时代的戏剧演员，通过道白和联想的力量创造出根本不存在的情景。演奏巴赫的作品也是这样，这里只有一个声部，但要联想到有许多声部！”

莫里斯·艾森伯格的教学活动目前集中在两个地方：一是纽约的朱利亚德音乐学校和在美国教私人学生；另一是每年8至9月在葡萄牙的卡什凯什-伊什图里尔举行的“国际音乐课”中，对青年专业音乐工作者所开设的大课。为了感谢他每年的大课活动，那里的新闻部长，古本金(Gulbenkian)基金会和旅游业经理正当举办第十届夏季学校的时候，在伊什图里尔发起了莫里斯·艾森伯格国际大提琴比赛，比赛结束时授予他一块银匾，上面刻着“向您致敬，光荣属于您”。

他年轻时与美国戏剧学院的一位漂亮而有才能的姑娘波拉·哈尔珀特(Paula Halpert)结了婚。他们有两个孩子，一个叫帕布罗(Pablo)，曾经是著名的美国网球运动员，现在是城市事务专家；另一个叫马鲁塔(Maruta)，也就是约翰·弗里德勒(John Friedler)夫人，是位有才华的钢琴家和舞蹈家。他们还有三个可爱的孙子，准备长大以后组成三重奏组。

格雷戈·皮亚蒂格斯基

(Gregor Piatigorsky)

我们刚到格雷戈·皮亚蒂格斯基那里同他交谈了一会儿，他就轻声地谈起了夏里亚宾(Chaliapin)纪念会的事。我们明显地感到他的内心很不平静。他在俄国的第一个经理，就是这个纪念会的筹备者，也是夏里亚宾的第一个经理。

皮亚蒂格斯基告诉我们他同符拉基米尔·霍罗维茨（Vladimir Horowitz）分别十七年之后的重逢以及与他一起演奏的情况……

“夏里亚宾留给我的印象是难以用语言表达的。记得有一次他邀请我共进午餐，要求我把大提琴带去。我一见到他，就感到这是生活在另一个世界的巨人。他那巨大的头颅，生动的面貌，不修边幅的衣着，都还浮现在我的脑际……‘拉几首咏叹调吧’他说，‘我希望你演奏几首我特别喜爱的曲子。’我拉了一些俄国歌剧选曲，并尽量把它们演奏得富于幻想。我每拉完一首曲子，他都高兴地站起来拥抱我，并要求我再演奏一些。最后，当我停下来休息的时候，他说：‘你唱得太多了，大多数弦乐演奏者都唱得太多。为什么不在你们的乐器上更多地说话呢？’”

他张开手臂喊道：“啊！夏里亚宾真是天才，是个无与伦比的天才！我必须说，我从他那里学到的东西比从其他任何人那里

学到的都多。"皮亚蒂格斯基拿起他的大提琴边示范边说："让我来拉给你听。当时我就是这样为理查·斯特劳斯（Richard Strauss)演奏的。在《唐·吉诃德》的一段变奏中，有个歌唱性的旋律，当时我就想到夏里亚宾和他的建议，'要让乐器说话'。因为斯特劳斯也要求在大提琴上'说话'！你听，就象是这样。"他又把弓子放到他那华丽的乐器的弦上，先为我们演奏了一个优美而圆滑的片断，屋子里充满了丰润的琴声，他郑重地说，"那是唱出来的。"然后，他开始重新演奏这段优美的曲调，把音节拉得很清楚，充满强烈的感情，我们屏息静听着。他说："你听……这是爱的倾诉……这样……这样"。他的身子随着运弓颤动着向前倾斜。这样，他演奏的每一个相连的音不仅是富于美感的声音，而且是表达感情的需要。快结束了，"结尾的短句……使人窒息……简直听不清楚了……绝望的……这样……这样"，他怀着恋恋不舍的心情把弓子轻轻地提了起来。

当我们抬头望他的时候，他的脸上依然流露出明显的思慕之情。

皮亚蒂格斯基把琴放回琴箱以后，就挨着我们坐了下来，他跷起二郎腿，双手交叉，亲切地望着我们。

"是啊，由于我们演奏的可能是很美的旋律，所以就始终以歌唱性的方式来表现。但是这样做的结果也可能只是一些没有表情意义的声音。认识到这一点是很重要的。假如你听一下卡鲁索(Caruso)的唱片，他用的连音（legato）之少会使你感到惊讶……真的，使人惊讶！"

这时他的女儿进来了，"亲爱的吉富塔(Jephta)，你是来向我道晚安的吧？"他慈祥地吻了她。

看到这位伟大的艺术家如此关心他的孩子，使我们很受感动。我们还记得他在子弟学校礼堂里兴致勃勃地望着台上的小

女孩们唱歌的情景，其中有吉富塔和我们的露伊丝(Lois)。他还特地等着赞扬她们的演出。

我们在第二次访问他的时候，首先把我们认为最重要的问题拿出来同他讨论,即在音乐家的行列中,为什么大提琴独奏家这么少？

“这里有许多原因,”他说,“我认识到了这种状况,并且正在尽我的力量改变它。为了这个目的,我专门安排出时间来进行教学,想发掘一下被埋没的人才,并由此发展成为一个未来的培养大提琴演奏家的学校。我可以断定，精通大提琴并不比小提琴或中提琴困难。毫无疑问,对一个认真的演奏者来说,他所面临的困难绝不是不可克服的。”

我们问了他关于现有大提琴教材的情况。他回答说:“少得可怜！远远不够用。事实上为大提琴写的东西是很少的，这真是莫大的遗憾。现在的某些作曲家，对大提琴及其技巧的了解之少到了令人震惊的地步。”我打断他的话说，只有很少的小提琴家对大提琴技巧有清楚的概念。皮亚蒂格斯基表示赞同，“这真是糟透了。作曲家一般对小提琴有相当的知识,为小提琴写作品是不太费力的，这是你们小提琴家的幸运。而在大提琴这方面就既缺乏教材，又缺乏优秀的教师和作品。”他带着沮丧的神情说:“如果贝多芬也为大提琴写一首象月光奏鸣曲那样普遍流传的作品该多么好!”

我们怀疑这样的作品是否会很快地出现？

“我有一种感觉,这样的作品会很快出现的。理由是我已经做了一些工作，而且还在继续做下去，它们一定会开花结果的。我在使当代作曲家对大提琴感兴趣方面作了成功的尝试，今后还有更多的工作要做。与此同时,他们对大提琴的技巧也逐渐熟悉起来了。举个例子，当普罗科菲也夫(Prokofieff)为我写他

的大提琴协奏曲时，就让我拉了许多许多遍。他变得十分关注大提琴，并力求按照乐器的特点来思考。其结果产生了你们今天听到的这部优秀的协奏曲。

“斯特拉文斯基(Stravinsky)的情况也是如此。在我看来，大提琴的确有着比其它任何乐器更为广阔的前途。它在音乐上和技巧上的潜在能力才刚刚露头。”我们很同意这种看法。因为作为小提琴家，深知大提琴为作曲家和演奏家提供的天地远比小提琴广阔。“我们的音乐会听众只是刚刚认识到这一点，开始赏识大提琴优美的音质和宽广的音域，以及它能表现各种不同的效果。甚至小提琴的各种弓法艺术也都可以被大提琴家所掌握。”当我开玩笑似地插进来说，“甚至包括连顿弓(staccato)——我肯定会欣赏你演奏的连顿弓，”他哈哈大笑起来。

“听我说，我们在某些方面可以比小提琴家做得更多，现代的作曲家不久就会证明这一切。我希望他们多为我们写一些小品……可惜他们想到的总是大型作品，要么是室内乐，忽视了对沙龙式小曲的需要。”

“你能说出历史上最伟大的大提琴家是谁吗？”

他回答说：“我看早期只有一位真正伟大的大提琴家兼作曲家，那就是布凯利尼(Boccherini)。当然，后来的以及当代的作曲家们写了许多了不起的作品。”

“我很同意你的看法。我记得是你首次演出了亨德米斯(Hindemith)和普罗科菲也夫的协奏曲。”

塞达补充说，“别忘了拜尔佐夫斯基(Berezowsky)。”

“对了，”皮亚蒂格斯基说，“还有杜克尔斯基(Dukelsky)和卡斯泰尔-诺浮-泰斯轲(Castel-nuovo-Tedsco)！”

“从你具有广泛的演奏曲目可以断定你背谱很快。”

“我猜想，当一个人背了许多乐曲之后，他的背谱能力也就

自然而然地具备了。这是潜移默化的。”

我非常想知道，为什么出席过那么多的大提琴独奏会，有时我还不能听清楚C弦上的低音，特别在那些*pp*的乐句中。我想许多音乐家在演奏中也会为此而烦恼。

“你触及到一个十分重要的、也是我很乐意讨论的问题。我感到这个问题的解决对演奏者和听众双方都是有利的。

“我们当然都知道，这些低音不如小提琴的声音有那么强的穿透力，能传得那么快。因此，我建议大提琴家在低音区演奏时，要发挥良好的时值感。要考虑到这些音不能立即传到大厅的每个角落；还必须考虑到钢琴伴奏具有一种掩盖或吸收大提琴低音的不可思议的本领。大提琴最初毕竟是一种室内乐器，在小的厅室里演奏，距离周围的听众很近，并且用诸如拨弦古钢琴这样的轻型伴奏。而现在是在大厅中，在音乐会的大钢琴伴奏下演奏，甚至面对庞大的交响乐队的音响！

“因此，”皮亚蒂格斯基坚决认为，“大提琴家必须注意平衡好钢琴伴奏的音量。如果伴奏者不有意识地突出大提琴的话，即便是能拉出最洪亮声音的优秀的大提琴家，也难于透过现代钢琴的音响，使自己听到低音区的那些音。甚至可以说，当大提琴在低音弦上演奏*ff*时，钢琴应当用*pp*伴奏，而不仅是*p*。

“有伴奏与无伴奏（如巴赫组曲）是有很大区别的。在演奏无伴奏组曲时，假如手指动作精确，左右手配合得好，就连弱奏乐句中的那些最纤细的音也可以万无一失地被听到的。”

我请他讲一讲怎样开始练习一部新作品。

“啊！这是件很重要的事情。准备一首新的作品要从许多方面去思考它，而不仅仅是个增加曲目的问题。一些音乐家的演奏表明，他们对自己独奏部分的学习更多地是经由技术的角度而并非音乐的角度。

“学习新作品的一个不正确的步骤是标出弓法和指法。这种做法易于使自己成为技术符号的奴隶。长此以往，这种习惯会变得十分顽固。如果这些符号始终不变地同他们的演奏紧密联系在一起的话，就会趋向妨碍音乐表现。

“我们应当牢记，一部值得花精力的音乐作品，可以用来表现多种感情和心情，并且时而单纯，时而复杂。演奏者的目的是表现这些情感。然而我们经常听到的一些演出却主要地是显示技巧，以显示技巧为其特色。”

皮亚蒂格斯基先生对着手准备一部新作品的学生提出了如下的建议：

“我要强调的首先是充分领会作品所传达的音乐思想，把谱子背下来凭记忆演奏，并在内心吟唱它；其次是对乐曲的结构，每个短句的含意以及它在整个作品中的位置，都要经过思考，并能真正理解。我总是告诫学生：‘要努力使自己喜爱那首乐曲，任它来激起你感情的波澜；还要花许多时间去琢磨它。只有这样，你最终的演奏才会是成功的。’按照这个建议去做，就能取得立竿见影的效果。只有从感情上掌握了这部作品之后，你定的指法、弓法才会是有益的。

“我必须承认，”皮亚蒂格斯基说，“我经常写好了一些乐句的指法，而后又感到它们虽然解决了某些技术上的问题，但并不能充分表达我的感情。这样……事情很清楚，我就一直努力寻找新的指法，直到最后达到我所要求的效果为止。

“在进一步讨论有关大提琴的技巧之前，我想强调一件很重要的事情，之所以重要，是因为它会影响技术的发展，它是由大提琴家们因循守旧，容易受传统习惯束缚造成的。我们至今还时常听到这样的说法：‘尽量把手指抬高，使它象小榔头一样敲在弦上。’我认为这个意见不仅是错误的，而且是非常有害的。

“为什么说有害呢？因为它把手指当作打击乐器了。这样的敲击在大提琴技术中是绝对不容存在的。当然，这并不是说不应当有果断的手指动作。手指要有力量，按弦要很果断，但不能往弦上敲。敲弦是形成左手技术障碍的重要因素。”

“是的，我明白你的意思，”我同意说，“如果你能谈一些换把中遇到的问题，我们将是很高兴的。不久前，你讲述过换把与运弓手臂之间的关系。我认为大提琴演奏者应当更充分地理解这种关系。”

“我同意！”他回答说，“大提琴演奏者不仅应当更了解换把，而且在练习的时候应当经常倾听每个换把的效果。我们当然知道这里的主要问题是确定在什么时间换把和如何换把。换把的基本原则自然是简单的，可以从任何一位好教师那里学到。但是在从一个把位换到另一个把位去时，大提琴演奏者们关心的只是左手，没有认识到右手在换把位中起的重要作用。”

“我们是否应当分析一下这个问题？”

“当然！学生首先要根据每个换把的具体情况作出判断，决定它应当听得出来还是听不出来。在每个实例中，必须由音乐的性质来确定，有些换把应当清楚地被听出来，而另外一些则要求完全听不出来。

“我们先来研究那种要求听不出任何滑音的换把。这里采用的是普通的换把方法，但是在换把的那一瞬间，右手细心地做一个渐弱的运弓，这样换把就听不出来了。

“假如希望能听出换把的声音，应该怎么办呢？那就是在手指快到第二个音符的刹那间，右手做一个明显的渐强。因此，可以这么说，左手的演奏方法不变，右手运弓的渐强或渐弱就能形成不同性质的换把。

“让我把舒曼(Schumann)协奏曲中这个有趣的例子拉给你

们听，"他取出大提琴示范着说，"我用1指在D弦上演奏这首协奏曲的第一乐章第68小节的G音。在演奏这个G音时，把3指放在A弦的F音上。这个F音与69小节第一个F音之间是有个连线的。在演奏F音时，2指和1指做好演奏接下去的两个音、也就是E、D音的准备。在用1指演奏D音时，3指要做好换把的准备，因为接下去是用3指代替1指演奏另一个D音。在演奏第一个D音的最后一瞬间，右手做一个渐弱动作。情况怎样呢？完全听不出换把的声音了！

"继续下去。在这个地方，我唯一同意被听出换把声音的是从C到♭B，即70小节最后的两个音。为了达到这个目的，我的右手做了一个小的渐强。"

"为了讨论发音，我们是否应当回到最基本的问题上去，也就是说先谈谈实际的握弓方法？"

"对，这是讨论发音问题的最好途径。大提琴演奏者们往往力争按照某个特殊的弦乐演奏学派发展他们的握弓。但是这些学派的理论和传统可能是危险的。我们为什么不采取一种自然的握弓方式呢？就说右手的拇指吧，演奏者最好试验一下，恐怕它用不到那么弯曲！

"在一百个大提琴手中，可能只有五个人的握弓是自然的。按照传统的方式握弓不会有足够的力量。如果调整为更加自然的姿势，大约可以增加百分之五十的音量。你知道，把手张开来，再合拢，这是个很自然的动作。应当把同样的自然动作应用到握弓中去，手指越靠拢越好。肘和腕在自然状态下是一条直线，在运弓中也应当采用这种姿势。"

"你觉得在实际换弓时，手腕应当怎样？"

"我不主张用太多的手腕动作。"

"这样做是否存在削弱音量的危险，特别是在强奏乐句中？"

“是的。我认为手腕在大提琴上被误用的程度比手臂的任何其它部分更为严重。你知道，手腕是个相当虚弱的关节。使用手腕还容易把弓放错了方向。大提琴家为什么不能忘掉手腕而发展用手指换弓的技巧呢？这是可以做到的。”他示范了手指换弓，先用很强的力度（*ff*），然后又是非常弱的（*pp*）。他的演奏使我感到，当一个人掌握了手指运弓的方法后，所有问题都容易解决了。

“在发音方面，大提琴手与小提琴手一样，错在没有足够重视右手臂的作用。我们暂且不谈揉音。还有一个非常重要的问题没有引起人们的足够重视，那就是弓速。声音的力度是和弓速有关的。越是想把声音拉响，弓子就越要走得快。这听起来很简单，对吗？可是为什么我们还会听到许多卡喳卡喳的声音呢？为什么还会有许多不清楚的声音呢？有人会说，‘我的手指已经压得够结实了！’我们大家都希望得到洪亮的声音，当然尽可能把弓子压紧，以便使大提琴所特有的那种洪亮、华丽的声音传遍整个大厅。但是一定要加快弓速。

“如果说声音不流畅或者沙哑是由于弓速不够快的缘故，那么为什么柔和的声音往往会轻飘、不浓呢？我可以告诉你，这是由于弓速太快造成的。

“让我们再来谈揉音。关于揉音我有许多话要说。教年轻人揉音是需要经验的，而且我怀疑揉音是否真的可以教会。我感到，教师能做到的只是给学生指出手的位置，以便他能正确而有节奏地摆动。而揉音演奏得是否美，要看学生的音乐感和他们对声音的概念而定。在我看来，揉音多少有点象人们的鼻子，弦乐演奏家天生具有某种揉音，就象他生来就有某种形状的鼻子一样。没有比揉音更能显示演奏者的特点了；演奏者之间也没有比揉音具有更大的差异了。

“不消说，没有一定的音乐内容为依据，就不会有成功的揉音。揉音有时用手指，有时用手腕，有时用整个手臂。用一种揉音来表现各种思想感情，无疑是缺乏训练的表现。当然，有些地方几乎是完全不用揉音的。”

他反复强调说，“许多人的揉音是习惯性的。当一个人已经掌握了揉音的基本原理，就只能通过改善整个音乐气质来改进他的揉音了。我不愿意听到大提琴手在演奏某种类型的乐句时应用不适当的揉音。”

我同许多艺术家讨论过练习问题。弦乐演奏者在花好几年的功夫训练技巧之后，到公开演出时还会感到担心。有位艺术家告诉我们，他读了我们写的介绍克莱斯勒(Kreisler)对待练习的态度的文章后受到很大鼓舞。从过去的讨论中我知道皮亚蒂格斯基是极力主张保持技巧的。

他现在说，“我感到艺术家没有必要每天花几个小时去保持他们的技术水平。假如要花这么多的时间，生活还有什么乐趣呢？而且这不能使他的艺术变得更为丰富。我当然不是说不应当工作，但是可以肯定，演奏者一旦掌握了牢固的技巧之后，就不必把所有的剩余时间都用来保持他良好的技术状态。其实，他不必强迫自己练那么多时间的琴！

“当一个人登台演奏时，他可能为开始的某个困难乐句而苦恼，或者发觉揉音不如平时那样和谐悦耳，或者是运弓不那么稳了。于是，他自然地感到，要是平时多练一些，这些困难就都不存在了。

“但是，练习并不能使情况好转，这纯粹是精神的作用。他必须训练手指和运弓手臂在情绪紧张的状态下正常工作，使手指听话。这是个控制感情和培养意志的问题！

“我感到运弓也是同样的道理，一旦掌握了它们，只要花很

少时间就能保持住。连顿弓也是一样。你想知道我是怎样掌握这种弓法的吗？我所做的全部事情就是努力振动我的右手。只要我一感到右手真的振动起来了，我就知道已经掌握这种轻快的连顿弓弓法了。”

皮亚蒂格斯基先生对艺术的感情方面有很深的体会。他说，“学生要学会表现各种感情。归根结蒂，艺术就是一种完全感情化了的东西。有无数种感情，细微的，强烈的，柔和的……。我们知道，个性是不能教授的，也是无法灌输的。我们很容易看出一个人有个性还是没有个性。然而，教师还是有责任的，他应当在启发学生的感情方面都花些精力。一些程度很深的学生，花在考虑技术的时间比考虑艺术的时间还多，这是很不好的！”

我们每次访问皮亚蒂格斯基先生，都发现他的钢琴上、书桌上或是谱架上放着正在改编的乐曲。我对他说，“我想同你谈谈改编的问题，你在这方面已经做了许多重要的工作，改编乐曲是一件具有特殊意义的事情。据我所知，很少有哪个小提琴演奏会的节目中没有改编曲。”

他插进来说，“关于改编作品，我有许多话要说。那些自以为懂得音乐的人和纯粹派音乐家，只要原作，否认改编曲。从某些方面来说，这是无可非议的，的确有许多改编曲使人听了讨厌。我同意许多大师的杰作不应当任意改动，也同意为乐队写改编曲很少会成功。可是，那些经过细心改编的音乐化的小曲，有时常会比原作更受人们的喜爱。请想想韦伯(Weber)为小提琴和钢琴写的奏鸣曲，你们在音乐会上听到谁演奏过吗？然而它们是很美的。的确，小提琴部分非常简单，但却是那么迷人。我把其中两首改编为大提琴曲，已经有许多人在演奏了。”他笑了笑说，“你知道吗，不仅大提琴在用，现在也常听到人们用小提琴演奏原作了。”

他继续说："我们再来看看舒伯特的《引子、主题与变奏曲》。这首曲子原是为钢琴四手联弹写的，现在已经难得听到，或者根本听不到了，因为这种演奏形式在音乐会上已经过时了。而大提琴迫切需要增添新曲目，我们把它改编成大提琴曲不是正好吗？

"我花了两个多星期的时间改编了斯特拉文斯基的芭蕾舞音乐。斯特拉文斯基听了它，并且非常喜欢。他在这首改编曲中增加了一些东西，结果怎样呢？可以这么说，我的这首改编曲变成原作了。的确，改编曲有时会成为伟大的艺术作品。拉威尔(Ravel)改编莫索尔斯基(Moussorsky)的《图画展览会》就是一个例子。"

"皮亚蒂格斯基先生，你为大提琴与钢琴改编的莫扎特小奏鸣曲特别使我感兴趣。"

"是啊，这是一首有趣的作品。莫扎特为两支单簧管和大管写了一组嬉游曲，而他的妻子出版了其中的几首是为钢琴演奏用的，不知道是谁把它们改编成钢琴曲。你所讲的那首小奏鸣曲就是其中之一。"

在我们谈话的这间宽敞的房间里，摆满了各种各样的纪念品，展现了他那激动人心的生活历程；在他妻子的挂像两边，是女儿吉富塔和儿子乔莱姆(Joram)的画像。这个精心布置、充满生气的房间，给人以异常舒适的感觉。包括那张放在房间一角，显示他每天工作节奏的大书桌，也十分整洁。钢琴上只有孩子们的照片。我们一边同他交谈，一边想道，他真是一位非常讲究的人哪！

他说话的声调平静、内在，不慌不忙；目光炯炯有神；富有表情的双手不停地比划着。这双手从他六岁起就与大提琴的琴弦联系在一起了！那是在俄国的耶卡提林诺斯拉夫(Ekaterino-

slav)小镇上。1903年4月17日他在那里诞生。

1942年8月29日，皮亚蒂格斯基在纽约伊丽莎白敦（约翰·布朗①就安葬在那里）加入美国国籍，1929年他曾来过这里。他的第一个演出合同是在俄亥俄州的奥伯林市签订的，先同费城交响乐团在斯托考夫斯基(Stokowski)指挥之下，又同纽约交响乐团在孟格柏(Mengelberg)指挥之下演出。这位伟大的艺术家，作为乐队伴奏下的独奏家，就这样开始了他的艺术生涯。

访问结束后，塞达和我坐在费城里顿豪斯广场的小公园里，面对我们刚刚离去的格雷戈·皮亚蒂格斯基的住宅，依然在沉思之中。

塞达说："真是一位了不起的人物……一位伟大的艺术家。"

"这次访问使我非常愉快。"我回答说。他是这样热情和纯朴，可以看出他非常热爱他的演奏生活。

"是啊，我也这样想！"塞达又说，"他个子这么高，感情丰富，又是惊人的漂亮。当他说'我的生活吗？就象打开的书本一样，里面说些什么呢？我的妻子、孩子，我的工作，我的音乐会……我爱这一切！'时，我是多么激动。他概括在如此简单的几句话里的，是多么丰富的内容，其中还有多少难以用语言表示的东西呀！在他那演奏大提琴的双手所做出的稳重而敏捷的手势中，在他那棕色眼睛所流露出来的柔和目光中，包含着多么深刻的含义呀！"

---

① 约翰·布朗(John Brown, 1800—1859)，美国主张废除奴隶制度者——译者。

伦纳德·罗斯

(Leonard Rose)

著名大提琴演奏家伦纳德·罗斯无比热爱教学事业。他是朱利亚德音乐学校的教师。

我们详细谈论了握弓问题。罗斯说:“关于怎样握弓大家已经知道得很多了。但是书本上的东西不一定适合每个人的情况。握弓的姿势应当尽可能地符合自然规律，运弓也应当尽可能地自然。

“为了避免对握弓的姿势作过多的分析,我只要求学生把右手放松地下垂，然后把手指尽可能自然地放到弓杆上。大指放在2、3指之间离2指稍近的地方,并且要有一点弯曲。

“食指和弓杆的接触点不应当高过食指第二关节,我认为它的基本点在第一、二关节之间。大提琴的握弓方法和小提琴不一样,”他指出。

“现在有人有些新的想法,认为大提琴、中提琴、小提琴甚至低音提琴的握弓方式应当是相同的。小指应当放在弓杆上端,你同意吗?”我问。

“不,我不同意,”罗斯答道,“也许小提琴家必须用这样的方式握弓,然而大提琴家可不是这样!”

“你是否主张握弓时拇指可以稍稍弯曲?”

"是的，我竭力主张这样做。因为手的任何部分，特别是拇指如果僵硬的话，就会给演奏造成障碍。更重要的是，僵硬的拇指无法做出平稳而流畅的换弓。每个人都应当学会在轻的力度和响的力度下演奏出听不出痕迹的换弓。一旦学生掌握了良好的握弓和换弓技术，接下来就要培养他们对弓速的正确态度了。在任何情况下都能保持恰当的弓速是一门艺术，也是良好运弓的重要特征之一。

"恰当的弓速，松弛的换弓应当是所有年轻的大提琴演奏者追求的目标。我再重复一遍，良好的运弓基础，就是不管弱奏或强奏，都能柔顺地换弓而不感到丝毫紧张。可以这样说，甚至当我有了高深的演奏水平之后，只要考虑到弓速，不管左手在做什么，我还是可以改进自己的演奏。"

他继续说，"我们要调节弓速，以便使拉出来的音始终是有生气的。演奏者一旦掌握了良好的换弓，那么学好跳弓（spiccato）就不会感到困难了。我认为这种弓法的重要性仅次于换弓。"

"你是否认为良好的分弓（détaché）是学好跳弓的先决条件？"

"在一定程度上是这样的。不过我也感到这两者可以同时学习。我从未曾发觉分弓有象跳弓这么多的问题。在我看来，演奏较快的、弓子紧紧贴弦的、强烈而响亮的分弓比掌握跳弓容易。演奏这种分弓需要使用的是整个手臂中从肘往下那一段的动作，也就是下臂和手的动作，手腕几乎是不动的。虽然演奏这种弓法时整个下臂很结实，但我们还是应当尽可能避免僵硬和紧张的感觉。我发现学生的手臂通常都抬得太高。"

"你是否认为手腕也存在这样的问题？"

"是的，手腕通常也太高。"

“还是让我们回到换弓问题上来。如果我问你换弓训练中最重要的是什么，你将如何回答呢？”

“重要的是做一个轻微的抹弓(brush stroke)动作。许多演奏者在换弓中没有注意应用手的自然动作。”

“在弓根怎样换弓呢？”我们接着问。

“在弓根换弓是用一个抹弓动作把弓子从上弓换到下弓的。”

“那么，在弓尖呢？”

“在弓尖要用一点微小的手腕动作和很少的手指动作。”

“在弓根换弓时要用多少弓毛？”

“我认为，除了演奏极柔和的乐句时外，弓毛在琴弦上始终要保持相当大的比例，这是很重要的。不管怎样，在演奏持续音时我用全部弓毛。”

罗斯先生的运弓是很漂亮的。他拉得极为舒坦、自在。我敢说他在设计弓法方面一定作过周密的思考。

他热情地说，“我认为花许多时间来计划运弓是非常重要的，不管多么伟大的艺术家也是完全必要的。对我来讲，当开始研究一首新作品时，首先细心地计划我应当做些什么：用弓的哪个部位演奏那些特定的乐句声音最美；哪一种跳弓的效果最好；以及用多长的弓段，等等。

“对于学生，我当然要求他们也按照上述思路去进行思考。”他又说，“我觉得，对那些需要注意节省用弓的歌唱性乐句，花的功夫是很不够的。要拉好这类乐句，保存充分的运弓量是十分重要的。让我们来谈谈如何奏出有效果的渐强吧。这要花许多功夫去思考，找出用什么弓法才能发出最美的声音。在一个歌唱性乐句的长音中，我会毫不迟疑地使用换弓，而不是一弓拉完。

“演奏家在演出中最担心的事情之一，就是怕弓不够用。即使弓是够用的，也还要使听众感到他的弓是绰绰有余的。”

“请你举个具体的例子。”我们建议说。

罗斯显出沉思的表情。“有几个非常有趣的例子。在这些地方如果能灵巧地用两弓演奏，会比用一弓的效果好得多。布凯利尼(Boccherini)协奏曲的慢板乐章就是其中之一。它从G音开始，8/8拍子，持续一小节之后，又延长到下一小节的一拍半，这个长音从p开始用上弓奏出渐强，这样拉是可以的，但不能拉出我所要求的声音。”

“那么你怎样拉呢？”

“我是这样做的。从中弓开始用轻柔的下弓拉这个长音，然后在弓尖做一个听不出来的换弓。接着用上弓做个明显的渐强，这个渐强就可以用全弓来演奏了。你们知道，最重要的是使发音优美，加了一个毫无害处的小换弓，比强迫弓子用慢速度做出来的渐强美得多。”

“当你做渐强的时候揉音的速度加快吗？”

“你提到这一点我很高兴。渐强时使用揉音是非常有效果的。你知道，大提琴所能做出的渐强幅度是很有限的。”

“不象小提琴家或钢琴家所能做的那么多。”

“是这样，甚至在大提琴的最美的音区也不能象其它乐器那样做出很大的力度变化。但是通过深思熟虑地使用揉音，就能造成大幅度渐强的印象。在感情强烈的乐句中，应当采用最快最大强度的揉音。在布凯利尼协奏曲慢板乐章的开端，我以几乎使人感觉不出的、速度极慢的、幅度又很小的揉音所发出的“白色”的声音开始。当我做渐强的时候，或是当声音变得更强烈的时候，我就把揉音放宽，并且加快颤动的速度。这样，我们不仅通过加大弓的压力和加快运弓的速度做出了渐强，而且通

过加强揉音的紧张度给人以更强烈的渐强感觉。”

“那么你一定不主张在每个可以加揉音的音上都用揉音吧？”

“不主张。我不赞成认为每个音都必须有揉音的学派。按照他们的要求去做，声音将变得单调。我演奏的许多音根本就不加任何揉音。”

“你是否可以谈谈关于如何运用各种类型跳弓的问题？”

“我们都知道，存在着许多不同类型的跳弓，”他回答说：“某些跳弓的声音比另外一些好得多。我之所以要说这些，是因为许多大提琴家总是试图用一种非常辉煌的跳弓。但是，除了在偶而的场合外，我对此很反感。”

“你的意思是否特别指那种敲击性很强的跳弓？”

“是的，我反对的就是这种跳弓。它的特点是弓在弦上走的距离极短，而跳得很高，人们听到的实际上都是噪音，是些坚硬的、缺乏弹性的、毫无表情的声音。它无疑是敲击得太厉害了。大提琴的弦与小提琴和中提琴的相比是很粗的，演奏者不能因此允许自己有任意使用这类跳弓的特权。”

我请罗斯先生举例说明哪里可以用这样的跳弓，哪里则是不容许的。

他回答说，“在非常高的音区我喜欢用这种跳弓。典型的例子是柴可夫斯基的洛可可主题变奏曲中的第四变奏，这种跳弓在这个音区和这类乐句中使用是非常合适的。低音区则几乎是不可能的，因为在低音区要用很多的弓子才能使弦振动。”

“我想说一点自己的体会，”我说，“许多弦乐演奏者不重视运用真正的连奏(legato)。例如在一首二、三十分钟的乐曲中，他们过多地采用波弓(portato)的演奏风格，以至奏出的那些短句具有明显的波浪形线条，这绝不是真正的连奏。他们这样做了，

但并没有意识到是错的。我认为在这方面大提琴家比其他弦乐演奏者做得更为过分。”

罗斯点头同意说，“是的。还有一点，大提琴家在拉下弓的时候容易产生渐轻的倾向，他们往往不能均匀地把声音持续下去。诚然，演奏得平稳、流畅是要花很大功夫的。但如果人们早一点想到这些的话，事情就会变得容易多了。毕竟在早期训练中养成这种好习惯是比较容易的。我常想，一切弦乐演奏者在这方面都吃了同样的亏。在演奏任何一部作品中，精心安排好运弓手臂的任务是何等重要啊！我不相信有演奏前一刹那的灵感，应当在事先作出巨大的努力，不仅在音乐方面，而且在技术方面把一部作品的演奏设计好。这样，成功的可能性就大得多了。有了完备的计划之后，人们就有可能更加充分地表现出乐曲的思想感情。”

“运弓的起奏对大提琴家来说可能是个问题，”罗斯先生说，“我认为一开始就应当有干净、明晰的声音。有些人没能做好强有力的起奏，是因为开始时弓子离琴弦太高了，弓应当非常靠近琴弦。通常在强有力的起奏中，两只手是在一刹那间同时工作的。

“在德沃夏克(Dvorak) 协奏曲的富于朗诵性的开端，两只手要严格地一起动作，当左手手指敲在弦上时，弓也同时落到弦上了。”

罗斯对大提琴演奏的传统表现出强烈的感情。他说，“青年大提琴家应当尊重传统。当然，他们不必象过去时代的大演奏家那样使用滑音，但至少要对过去的传统有个正确的概念，应当熟悉地和透彻地了解不同作曲家的风格。”他耸耸肩膀说，“经常有这样的情况，年轻人拿起一部贝多芬的作品却把它演奏得象勃拉姆斯的一样。换句话说，就是把所有作曲家的作品都演奏

成相同的风格。传统被无礼地抛弃了。

“我发现另外一个有害的倾向：许多演奏弦乐器的人希望自己的乐器发出象拉管或小号那样的声音。他们过多地强调了运弓的压力，而没有注意运弓的控制和弓速的训练，这样我们听到的就都是些压死了的声音。”

“宏大的演奏厅对此可能有一定责任，”他说，“演奏者如果是灵敏的，而且懂得如何创造各种声音的对比和不同音色的话，他还是可以使听众感到有很大音量的。”

关于左手的问题，他说，“我总的意见是左手的动作太慢，它应当象猫那样的灵活。”他把琴拿过来示范，“换把的动作应当很快，很敏捷，手指在指板上的压力如果说有的话，也是很小的。”他说，“对于在换把时弓子必然要做个渐弱的说法，我是不信服的。

“左手技巧最重要的因素是发展手指动作的节奏性，我们应当学会这一点。”

“你是指均匀地演奏的能力吗？”

“对，这种能力本身就是不寻常的成绩。学生必须细心地倾听，以便判断自己演奏得是否均匀。巴赫的无伴奏组曲是发展这方面技巧的极好材料，”罗斯这样推荐道。

“在训练手指动作的均匀性方面，你能提供一些具体办法吗？”

“应当把注意力更多地放在手指的离弦动作上。首先，那里必然会有一种细小的拨弦动作，我说的是指手指挪开时就好象左手正以极轻巧的动作拨弦一样。对于左手技巧的这一方面，往往是不够重视的。”

当我们谈到揉音时，罗斯说：“虽然许多人感到揉音的动力来自手指，但是我并不这样看。手指只是支点，它是由手的其它

部分带动的。”

“你认为什么是理想的揉音呢？”

“我认为揉音应当用下臂演奏，指尖的肉垫作为支点，上臂是被动的，这同在小提琴上一样，克莱斯勒(Kreisler)就是这样揉音的。用下臂揉音可以获得多种色彩和细微的变化。假如手是放松的，那么各种幅度和速度的揉音都能做出来。”

罗斯继续说，“良好揉音的另一个要素是，当必要时它可以突然停顿下来。在许多情况下，学生感到揉音有困难，我建议他们用不同的节奏去进行练习。例如，把节拍机调整到每分钟60拍，先是每拍揉三下，然后可以增加到四下、六下。

“揉音时的手指是互相靠近和彼此支持的。实际上我感到它们是贴在一起的。还要注意4指与1指的揉音不应当有任何差别，而最重要的还是揉音时手必须保持放松。”

我们谈论了有关卡萨尔斯(Casals)对大提琴技巧的贡献，特别是他关于手指伸张的理论。

“学生在这方面往往没能做好，是因为他们喜欢过早地伸张，结果就使手拉紧了。它的原则是用快速的突然动作演奏，伸张后立即还原。正确运用手指伸张的技巧，是具备优秀的大提琴演奏技巧的标志。

“通常学生由于被即将来到的伸张所吸引，过分地注意了它，而忽视了正在演奏的那个音的美。”罗斯继续说，“他把手指张开作伸张的准备，而这时他正应当把手收拢来全神贯注地奏好揉音，以便使声音显得更美。”

关于颤音的问题，罗斯说：“演奏颤音倒不象许多人想的那样需要把手放松。我感到为了演奏出好的颤音，紧张是必要的，问题是什么地方紧张？很明显，当然不可能是手指动作本身的紧张。

“我建议在演奏颤音时，手指尽可能地弯曲，以至使指根关节在低把位时与琴颈接触；在高把位时与指板靠近，这样我们就为良好的颤音找出一个恰当的位置。

“我奏颤音的时候，是让按本音的手指产生紧张，而有些颤音奏得很好的人则采用另外的方法。但是有一点是肯定的，谁都需要利用一定的紧张。不管动作多么熟练，没有谁能把颤音打得很快而肌肉又不变得僵硬的，这说明在颤音演奏中，紧张的因素是不可缺少的。但是揉音却不同，我们可以揉得很快而不会引起疲劳。我还想说，颤音演奏得越快，手指离弦的距离应当越小。”

罗斯对演出时的心理状态作过许多分析和思考。

他说，“演员必须认识到，为了音乐会的目的，他们不仅要记住所有的演奏曲目，而且要做好在台上走向听众的动作，还要准备应付周围可能发生的任何意外，等等。

“在平时的个人练习中必须考虑到正式演出时的要求。”这位艺术家建议，“在假设的听众面前演奏是很有好处的，我在正式演出之前，经常象面对观众似的把一个节目拉奏三、四遍。”

几年前，克莱斯勒在鲁金斯基（Artur Rodzinski）指挥下，同克利夫兰交响乐团排练他编订的帕格尼尼协奏曲，在他改编了乐队谱中包含了一段优美的大提琴独奏，当独奏乐段结束时，克莱斯勒戏剧性地让乐队停了下来，激动地望着这位大提琴家说，“好极了，你把这段音乐拉得多美呀！请起来！请起来！”

罗斯非常平静地站了起来，并行了礼！

1918年7月27日，罗斯生于美国首都华盛顿。十三岁时，他作为优秀的中学大提琴手在佛罗里达州的比赛中获奖，不久便担任了佛罗里达州交响乐团的首席大提琴；到了十六岁，他获得费城克蒂斯(Curtis)音乐学院的奖学金，在塞尔蒙德（Felix

Salmond)指导下学习；两年以后，他被任命为塞尔蒙德的助手。

1938年，罗斯在克蒂斯音乐学院毕业，来到托斯卡尼尼指挥的全国广播公司交响乐团任大提琴手；第二年，他参加了由鲁金斯基指挥的克利夫兰交响乐团，在那里工作四年，经常举行大提琴独奏会并演奏室内乐。

1943年，他来到纽约爱乐乐团；第二年由该团伴奏举行在纽约的首次演出，演奏了拉罗(Lalo)的协奏曲；1945年，他又以独奏家的身份在纽约市政大厅演出，并成为纽约爱乐乐团的大提琴独奏家；1946年，他成为朱利亚德音乐学校的教师。

几年之后，当伦纳德·罗斯宣布脱离乐队专门从事独奏活动时，全世界的大提琴爱好者都为之欢欣鼓舞。

拉斐尔·布朗斯坦

(Rafael Bronstein)

拉斐尔·布朗斯坦对于小提琴演奏生理动作的广泛知识，加上他富有哲理性的、现代化的阐述方式，使我们之间的谈话充满乐趣。我们的讨论从运弓的手臂动作开始。

他说："握弓时，手要形成一个空心的拱形，这是很重要的。我们可以把它看作一个足以承受肩和手臂重量的弹簧。它又相当于一个避震器，有足够的柔韧性使整个手臂的动作取得协调。"

他继续说："探讨运弓问题应当从上述这一点开始。这样，当你把手臂的重量加到弓上的时候，它就会下沉到弦中去了。前三个手指应当舒适地弯曲在弓杆上，并靠在一起。小指也是靠在一起的，但它是直的，指尖轻轻地放在弓杆上。拇指要对着2指或2、3指之间，这要看手的具体条件而定，并稍有一点弯曲。拇指如果过分弯曲，碰到弓毛的话，那么弓杆就会过于倾斜，并和琴弦相磨擦。

"在放松的情况下，"他继续说，"食指第二关节会与弓杆的上面相接触。当运用手臂和肩的重量时，食指与弓杆的接触点就从第二节转到第一节，并由它承受重量。手腕比较平，手所形成的拱形也平一点。"

我们建议说："让我们来谈谈关于发音均衡的问题吧。"

"好的。为了在全弓的各个部位都能奏出均匀的声音，我们必须对手臂的自然重量和弓的自然重量有基本的认识，并能加以弥补。例如，下弓时弓的自然重量就比上弓时大。所以当演奏上弓时，我们就要有意识地用较快的速度来弥补它。

"同时，"他继续说，"为了平衡全弓的音量，在弓根和弓尖也存在着合理使用弓与手臂的自然重量的问题，弓根运弓不用手臂重量，弓尖运弓就一定要用手臂重量。在下半弓，上弓时声音较轻，所以要加快运弓速度，到达弓根时弓要移开琴马。

"在上半弓，动作的过程正好相反，下弓要加快运弓速度，上、下弓都要用手臂的重量。"

关于弓速和弓的分配问题，他说："根据弓的不同部位而有不同的弓速。为了补偿弓根较大的自然重量，要加快些弓速，减轻些手臂的重量。

"为了补偿弓尖较小的自然重量，不仅要加快弓速，还要有更多的手臂重量。到中弓时，"他指出，"我们可以放慢弓速，而仍然能保持均匀的声音。无论上弓或下弓，'快——慢——快'可以说是控制运弓速度的公式。"

"布朗斯坦先生，你是否能给我们谈谈平稳换弓的问题，特别是在弓根。"

"在弓根做到平稳换弓的基本因素是保持手的弧形状态，它可以使弓免于承受过大的重量。换弓的动作是由手臂、手腕和手指关节（主要是食指关节）联合组成的。在上弓接近弓根时，手臂要继续平稳地向上运弓，并加入一个由食指带领的手指轻轻向上的动作。弓与弦的接触点要向外移。在换弓的一刹那间，手指有一个轻微的向下动作。弓与弦的角度变化从中弓时的45°左右到弓根时的90°。①

“必须注意，”他建议，“手指的向下动作与换弓动作是同时进行的，否则就会有一个先行的换弓杂音。弓尖的换弓动作是由前臂发动的。上面讲的平稳换弓都是指在弓根和弓尖，在弓的其它部位换弓并不需要什么特别的协调动作。

“用最小的动作进行平稳换弓，有必要发挥食指关节的最大柔韧性，锻炼对这个关节起落动作的控制能力，”他说，“因为这个关节是运弓的‘先导’。

“食指关节的柔韧性在许多其它弓法，如非控制性跳弓(uncontrolled spiccato)中也是非常重要的。换弓动作的本身是由一个小的震弓动作演变而来的，这个动作是食指做的，并由拱起的手控制运弓时的重量变化。因此，我们通过在弓尖和弓根训练手指的震弓动作，先做四个，然后做两个，最后去掉这个动作，就可以获得正确、协调的换弓动作了。

“然而，在心理上，”他指出，“这里仍然有一个小的震弓动作，它实际上是换弓前心理上的准备动作。”

我们还谈了左手与换弓的关系。

“平稳换弓与左手动作要配合好，才不会出现先行的换弓杂音。这里存在一种现象，我给它取个不太确切的名称，叫做‘不协调’。也就是说，从一个音进行到另外一个音时，左手手指要先行，是左手带着右手，右手跟着左手，这就是左右手作用中的‘不协调’现象。左手手指是‘主动的’，右手弓子是‘被动的’。”

这种现象启发我们开始了对跳弓的讨论。

“关于跳弓，我对两种主要跳弓作了明确的区分，”他说，“一种是停在弦上的，我们叫它非控制性跳弓或快速跳弓(sautillé)，另外一种是弓不放在弦上开始演奏的跳弓，也称为控制性(controlled)跳弓。”

---

① 应为“弓与弦的角度变化从中弓时的90°到弓根时的45°左右”——译者。

关于非控制性跳弓，他这样分析说："演奏第一个音时弓已在弦上，弓毛是平的(与弦成90°)，用食指近第一节处握弓，动作保持严格的水平方向。所谓水平方向，"他说，"是指在演奏同一根弦时，手臂的动作是水平的；所谓垂直动作，我指的是换弦时的手臂动作，它包括一定程度提高与降低手臂平面的动作。

"动作是由手腕和手指关节(食指带动，非常放松)开始的，下臂只是被动地随从着。弦上不要有压力。演奏活跃的快速跳弓，要用弓的中段；演奏较慢的跳弓，要用靠近弓根的弓段和较大的水平动作；演奏比较柔和的跳弓，弓杆要向琴头倾斜45°角。

"我在这里强调一下，就象在平稳换弓中一样，左手手指动作的干脆、果断，对运弓有很大影响。其次，这里也有个所谓'不协调'的问题，左手手指积极主动地控制着节奏，弓跟随在手指动作的后面，我们就可以看到，节奏是由左手手指控制的。"

布朗斯坦继续说："在发展非控制性跳弓中，食指关节的柔韧和作用是非常重要的，这种跳弓的上弓，就是靠食指关节的向上动作演奏的。有了食指关节的柔韧性(其中也包括一点手腕的作用)，就可以克服在演奏长的跳弓乐句时容易产生的那种紧张、僵硬的倾向。

"在换弦时，我们应当尽量少用手臂的垂直动作，弓也不要离开琴弦。因为换弦时的垂直运弓动作结合弓杆的自然弹性，就足以使弓进行有规律的跳动了。还有一种倾向是不注意空弦音的时值，"他警告说，"一定要把它们拉足。"

在讨论控制性跳弓时，布朗斯坦先生认为有必要指出："在开始演奏这种弓法时，弓不是先放在弦上的。每个音都是独立的，结束时有个向上的准备动作，也就是运弓、离弦和反弹(手指关节的反射动作)。在运弓时下臂有一个很快的水平动作，要细

心确定它的范围。这个限定在一定空间内的'停——走'动作是这种弓法的显著特点。手指关节要积极活动。下弓的离弦和反弹动作特别有力，上弓时力量就小一些。

"每当换弓的时候，右臂总有一个垂直的动作，这时应当记住的最重要的原则，是使用最小的手腕和上臂动作以及最大的下臂动作，而用水平动作发音的原则仍然不变。垂直动作要控制得正好能达到换弦的目的。

"分弓换弦是受下臂支配的；连弓换弦是用下臂的水平动作结合手腕的波浪形动作演奏的。在用连弓演奏的、换三到四根弦的快速乐句中，手臂是作为一个整体运动由肩部带动的，腕和肘没有动作。"

"我们希望你举个具体的例子谈谈垂直换弦问题。"

他接着说："好的。我认为这方面没有比门德尔松协奏曲的华彩乐段更好的例子了。这里的换弦乐句是用飞跳弓(volante)演奏的，我把它归纳到非控制性跳弓一类，因为当弓落到弦上以后，是靠垂直换弦动作和弓速跳起来的。

"演奏这种弓法时，节奏是由准确的垂直换弦动作控制的，弓与弦成90°角，手臂的重量不要加在弦上。

"整个手臂作为一个整体运动"他继续说，"但手腕还是应当象演奏非控制性跳弓时一样放松。要特别注意G弦和E弦上的同音反复；也要注意从E弦回到A弦时应有略微放慢的感觉，以补偿弓回来时容易产生的那种忽视A弦上的时值的倾向。

"这种弓法的垂直控制能力，可以先用两根弦(G—D，D—G)，然后用三根弦(G—D—A，A—D—G)，最后用四根弦进行训练，练习时弓要保持在弦上不跳起来。先做到在慢速度中控制好这种弓法(用比较大的动作)，随着速度的逐步加快，动作渐渐收小。然后把弓从上面投到弦上，使弓跳起来，并用最少垂

直动作的水平运弓来演奏。

“左手的作用不仅是产生所需要的音高，而且要控制节奏。它好比一个‘工人’。所以说，发展左手的力量和灵巧性是非常重要的。

“人们手上有两组肌肉，一组是用来收紧的，一组是用来放松的。用来收紧的那组肌肉，由于经常使用，所以很发达、很有力。用来放松的那组肌肉就不然了。在小提琴演奏中，当手指从指板上抬起时，用的就是这组放松的肌肉，小提琴演奏者必须把这组肌肉训练得与另一组同样有力。为了补偿这种生理上的弱点，应使手指抬起的速度比放下时快两倍。手指抬起的速度取决于源自手心的指根关节的力量。为了掌握正确的节奏，手指必须坚实地按在弦上，保持音符的充分时值，然后迅速地抬起来。

“手臂从手到肘应当成一条直线。手腕放直，手指就会以指尖肉垫触弦。同时，手要拱起成弧形，使手指放松，但手指触弦时应有重量感。

“手在生理上还有一个弱点，就是 2、3 指之间的腱是相连的。因此，在演奏上行旋律时要保持住 2 指的时值，然后 3 指很快落下。”

“布朗斯坦先生，现在让我们谈谈换把问题吧。”

“换把时会有一种类似过独木桥的恐惧心理，”他回答说，“我们应当感受到换把之前的那个音符的手指重量，从而把这个音的时值拉足，然后迅速、果断地进行换把。通过把注意力放到换把前的那个音上，过早换把的毛病也可以去掉了。”他这样劝告我们。

“上行换把的动作是由手指带动的，手只是跟随着。一般来讲，上行换把应当用同指在同一根弦上进行。下行时也要应用

这样的原则，即把换把前那个音的时值拉足，而换把的动作要轻快。接下来的那个手指要迅速、果断地落指，从而干净、准确地完成换把动作。”

“关于揉音你有什么话要讲吗？”

“必须在手指的肉垫上，而不是在指尖上获得好的揉音。揉音动作可以是手腕的、手臂的，或是二者结合的，依人而定。但不管是手腕还是手臂的动作，注意力必须集中在指尖，集中在这样的概念上：是手指在使手腕运动。揉音开始是手指和手腕的一个向前动作，接着是一个向后的大幅度摆动。”

我们请布朗斯坦先生回顾一下他的艺术生涯。他说：“我十岁时第一次同华沙交响乐团一起演出，接下来在俄国许多城市举行旅行音乐会，其中有几次是由敖德萨交响乐团伴奏的。

“十二岁时，我获得亚历山大·格拉祖诺夫（Alexander Glazounoff）奖学金到彼得堡跟奥尔学琴，一直到十九岁。在这些年中我同许多重要的乐队在俄国各地开了一系列音乐会。”

1923年，布朗斯坦作为奥尔的助教来到美国纽约，并在这里继续他的教学事业。他生于俄国的维尔那(Vilna)，1929年加入美国国籍。布朗斯坦先生曾任波士顿大学和哈佛大学的特邀小提琴教授，现在是纽约曼哈坦（Manhattan）音乐学校和曼内思(Mannes)音乐学院的教授。

伊凡·加拉米安

(Ivan Galamian)

我们同伊凡·加拉米安的讨论是从小提琴教学的一般性问题开始的。关于小提琴教学中的通病，他说:“没有给孩子们打好坚实的技术基础。许多成年演奏者由于不能掌握必不可少的手段而使他们的音乐表现受到阻碍。这毫无疑问是他们早期学琴时技术发展不足的缘故。教师必须知道如何在恰当的时候，正确地处理每一个问题。首先要着重教那些有绝对价值的东西，也就是发展精确的音准，控制运弓，左手手指动作，发音的技巧，揉音，各种滑音和没有痕迹的换弓，等等。总之，我们的第一个目标应当是熟练地掌握自己的乐器。”他又补充说，“在演奏时感觉舒适是极为重要的。”

我问，“假如一个学生已经有了一定的技巧，你是否认为他应当去钻研一些有一定深度和理解力的作品呢?”

“当然，即便他在感情和理解力方面还未充分具备，也要尽力这样去做，这对他音乐的全面发展会大有帮助。如果他已经掌握了乐器，那么他的时间几乎应当全部用来从音乐内容和乐曲处理的角度学习演奏曲目。还应当认真学习室内乐。”

我们问他:“唱片在学生的音乐发展方面有什么影响?”

“你们提到的是个很重要的问题，”他说，“唱片对学生会有

很大的帮助和鼓舞。但是，如果把它作为学习音乐表现的唯一手段，这对学生的个性发展则是非常危险的。从唱片中可以学到许多东西，但是不要过分受它的影响，以免导致演奏上的千篇一律。”

“经常有教师问我对所谓的‘枯燥’练习的意见，这样的练习是有一点好处的。但是我不赞成一连几个小时的单纯的机械练习。我认为，如果学生把时间花在练习那些有一定音乐内容的练习曲和随想曲上，将会取得更好的结果。技术不应当和感情完全脱离开来。换句话说，技术应当迅速地运用到表现感情、表现作者的思想中去。我们应当把技术看作从属的东西，而起主导作用的是正确运用技术的能力。”

加拉米安先生有丰富的教授各种程度的年轻学生的经验。我问了他一些具体问题。

“让我们从持琴这个基本问题谈起。”他指出，“有两种不同的观点，而它们都同样普遍地被人们接受。一种认为琴是靠手托住的，腮部的压力只是在换把位时才起作用；另一种则认为琴应当用腮和肩牢牢夹住。”

“海菲兹(Heifetz)就是用腮和肩持琴的，”我说，“米尔斯坦(Milstein)则用腮和锁骨夹琴，不用肩部。”

“是的，米尔斯坦用下颚和锁骨持琴，而且大部分时间是用左手托住的。我们必须明白，任何两个人的生理条件不可能完全相同。因此，这个人喜欢的，那个人可能完全反对。”

“一般说来，你喜欢哪一种持琴方法？”

“我很喜欢把琴放在肩上，我认为这样持琴有更大的自由。但我并不是说左手支住琴就不能取得好的效果。”

“哦，我同意你的这个说法，米尔斯坦就是个极好的证明！”我高兴地说。

“加拉米安先生，你对使用肩托或肩垫有什么看法？”

他答道，“原则上讲，最好不要使用这种东西。因为任何的附加物都会给你带来麻烦。但对于某些提琴家，特别是脖子长的人，使用垫子是无可非议的，否则他们只好把肩膀抬得很高，这样做容易造成紧张，当然也容易累，而且会影响揉音和左手动作的自如。”

我说：“由于左手拇指常常引起人们的烦恼，所以我总要求提琴家们让我看看他们拇指的位置。我注意到许多提琴家的拇指技巧是不同的。你能不能谈谈你在这方面的意见？”

“我宁愿把拇指放在比1指再低一点的位置上。我相信，无论如何，那些故意把拇指搁在指定位置的演奏者，会比允许拇指处于自然位置的演奏者遇到更多的麻烦。假如拇指在琴颈上的位置比较高，也就是在1指与2指之间，手就扭着，处于不自然状态，会影响到揉音。我们可以看到，使用手臂揉音的演奏者拇指位置比较高，使用手腕和手指揉音的则拇指位置比较低，几乎经常在琴颈下面。”

“在第一把位以上，譬如说第三把位拇指应当怎么放呢？”

“我建议手指之间的关系还是保持第一把位时的样子，或许拇指稍稍往琴颈下面放一点。我要求学生往上换到第六、七把位时，手指之间还是保持这样的关系。再往上换，拇指就移动得很少了，让手指伸张到高音上去。”

“假如拇指太短，手指达不到高把位的话，你认为该怎么办呢？”

“在这样情况下，拇指就不得不放到琴的边板上去了。”

“这样拇指回到琴颈上的正确位置肯定会有困难的！”

“的确是个困难。当拇指从边板回到琴颈时，演奏者要用下颚把琴夹紧。”

关于运弓的技巧问题，我说："我们知道握弓的一般规则，而这些规则应当有一定的灵活性，以便适合每个人的具体情况。但是，我还想问一些有关手指在弓杆上的位置的问题。例如食指和中指的距离；中指和无名指的距离。"

他拿起弓来示范，回答说："握弓时手指之间的距离如果不合适的话，就会给演奏者带来困难。我认为最好的位置是：食指、中指和无名指之间都有一点距离，大约是相等的距离……"

我问："拇指呢？"

"拇指应当对着这些手指的中间。"

"当你用上半弓或中弓以上的弓段演奏时，小指的情况怎样？你是否允许它抬起来离开弓杆呢？"

他继续示范着说："你看，把小指抬起来容易造成麻烦。我喜欢把它放在弓杆上面。当演奏到弓尖时，小指在弓杆上只用一点或完全不用压力；但是到了弓根，为了保持平衡，小指必须增加压力。我还想说，小指应当轻轻地靠在弓杆的内侧，而不是正好在弓杆上边。"

"是对着手心的那一面吗？"

"正是。"他点点头。

"关于换弓，加拉米安先生，你认为应如何克服在弓根换弓时所产生的抽动呢？"

"一般来讲，这是由于在换弓的一刹那不自觉地加快运弓速度引起的；它可能是由手腕，也可能是由手臂造成的。"

"要纠正这个缺点，是否首先要确定学生到底是怎样使他的运弓速度变快的？"

"是的，我就是这样做的。最合理的训练方法是叫他们做完全相反的动作。也就是说，假如是手指加快了运弓的速度，我就叫他把动作集中到手臂上去；假如他换弓的抽动是由手腕造成

的，我就叫他完全不用手腕，而用手臂的动作去换弓，直到这个坏习惯完全克服为止。”

“你的意思是不是说，可以不用手腕，只用手臂就能做到平稳的换弓吗？”

“肯定是这样。当学生运弓靠近弓根时（靠近弓尖时也是这样），我建议他们稍稍减慢一点速度。我发现用这样的方式可以克服在换弓时加快速度的倾向。这个办法非常有效。”

“你是否认为应当一直使用手臂换弓呢？”

“在某些情况下，我认为应该这样。但是，到一定的时候，学生也要学会轻微的手指和手腕动作。我在换弓时一般是用手指动作的，但这并不重要。重要的不是我们怎样去换弓，而是要保持原来的运弓速度。”他在弓根做了一个非常平稳的换弓以后说，“你看，我完全没有用手腕。”

我建议说：“请谈谈从弓尖开始的上弓。”

“当从弓尖开始拉上弓时，”他边说边示范，“动作是从下臂开始的，到中弓稍下一点的地方用上臂，靠近弓根时用手腕，然后是一点手指的动作。”

“那么你不认为手指应当走在前面了？”

“不认为。你看这里有几种速度：有下臂的速度，上臂的和手指的。把这些不同的速度协调起来就构成一个好的运弓。但是，如果我的哪个学生能够不用手指动作把弓换好的话，我就让他去，不管他。”

“现在来谈谈运弓时使用多少弓毛的问题。你是否主张用弓根演奏时只让四分之三的弓毛接触琴弦？”

“是这样。”

“为了练习的目的，是否也能用全部弓毛呢？”

“不能这样做。由于弓根本身有自然重量，因此弓毛的用量

应当比弓尖少，以抵偿弓尖失掉的重量。过了中弓之后，弓毛就要逐步放平，最后到弓尖时几乎用全部弓毛。”

“在演奏 ff 时应当怎么做呢？”

“在演奏 ff 的乐句时，甚至不到中弓就可以把弓毛放平。这不是靠手指转动弓杆，而是由放平手腕做出来的。”他补充说，“在弓尖演奏快速断弓(martelé)时，不仅可以放平弓毛，而且弓杆可以不偏向指板而转向琴马，这样能产生更大的阻力。”

接下来我们讨论了连顿弓（staccato）的问题。“你是怎么拉连顿弓的呢？”我问。

“噢，我们知道有两种连顿弓：节奏性的连顿弓，它以快速断弓为基础，实际上是用手指动作演奏的；另一种是用手臂紧张的办法拉的快速连顿弓。”

“我从来没有见到过能够放松手臂拉快速连顿弓的人。”

“这样的人可能是非常少的，因为手臂的紧张能给快速连顿弓以必要的动力。”

“我知道要给这种弓法制定几条规则是非常难的。有些人演奏这种弓法的速度就是比别人快。”

“我同意你的意见，速度是很难控制的。学生在拉上弓的连顿弓时，往往把弓靠近身体，拉下弓时则相反，这多半是个人的习惯。我认为最好在拉上弓时使弓逐渐靠近身体，下弓时逐渐离开身体。也有些人的做法恰好相反，这是连顿弓中非常有趣而又容易引起争论的问题。”

我们讨论了学生的具体练习方法。“我通常建议学生把连顿弓乐句一小段一小段的分开来练，然后逐次增加每个小段的音符数目。在训练学生断弓型的连顿弓(the martelé staccato)时，我要求他们在弓尖用手指动作，先一弓一音地分开拉奏，然后一弓拉二个、三个、四个或更多的音。在训练手臂紧张型的连顿弓

(the stiff-arm staccato)时，也用这样的方法，用的弓段要尽量短。”

“你认为这两种连顿弓可以同时学吗？”

“当然，要尽量这样做。”

“你能讲讲在演奏这两种弓法时，弓杆在弦上的压力有什么差别吗？”

加拉米安回答说：“这是个很有意思的问题。在演奏那种建立在断弓基础上的慢的连顿弓时，每弓之间是放松的；但在演奏快的紧张的连顿弓时，压力是不变的，我们可以把它看成是弓在弦上的间隔的停顿。”

我们还讨论了揉音，有人喜欢用手臂，有人喜欢用手腕，有人喜欢用手指，有人认为三者都是必要的。加拉米安说：“我赞成三种都要用的观点。能完全自如地使用每一种揉音是很重要的。这就是说，要能毫无困难地从这一种揉音过渡到另一种揉音。”

他补充说，“学生应当能演奏不加揉音的单纯的音。然后他也要能做手指的揉音，手腕的揉音，甚至宽幅度的手臂揉音。因为好的揉音应当是丰富多彩、富于变化的，不可能长时间只用某一种方法，而一定是几种方法的结合。这几种方法之间存在着上百种的揉音。无数大艺术家的揉音，就是由这三种揉音的各种变化与结合产生的。”

“与学生讨论手腕如何主动手臂如何被动，或手指如何主动手腕如何被动等问题是困难的。”

对于某些乐句中的那些时值很短，以至不能使用手指、手腕或手臂揉音的音符，加拉米安说：“当你希望更有感情地演奏各种乐句时，我要求用比较平的手指动作。这样做的目的是在手指按弦时能使用更多的指尖肌肉，以便使发出来的声音更加丰

满。这当然要求手指关节放松而有弹性。”

“你认为什么地方要用这种运用手指关节的弹性的揉音呢？”

他回答说：“任何来不及用手臂或手腕揉音，而又要有表情的乐句都可以用。我们能在小提琴作品中找到许多这样的例子，如舒曼的A小调奏鸣曲第二乐章，勃拉姆斯D小调奏鸣曲、G大调奏鸣曲中的某些段落，等等……”

“左肘的位置对揉音有很大影响，有些演奏者和教师认为左肘应有个标准位置，但手指短的人会感到肘部向右面放一些是有利的，而手指长的人则会感到肘部向左面放一些是对的。”

“加拉米安先生，让我们来讨论一下音色问题。我们通常认为使用不同的揉音和不同的弓子压力，可以产生不同的音色。但是，演奏者应当试验对弓杆施加不同类型的压力的办法来改变音色，你同意吗？”

“假如演奏者希望得到一种金属般的或尖锐的声音，那么手指必须稍带僵硬地作用于弓杆，对弓杆施加更大的压力。用这种附加的压力运弓，就可以得到所要求的声音。演奏者如果想得到另一种不那么尖锐的声音，它的重量就不应当来自手指，而是来自手腕和手臂，应当有一种弓毛深入到琴弦里面的感觉，这样声音就变得深沉和不那么象金属了。通常一个演奏者的琴声如果比较沉闷，不够明亮，可以让手指略带僵硬的感觉，这对形成较为坚实的压力是有帮助的。”

我们还谈到演奏和弦的问题，特别是巴赫作品中的和弦。加拉米安断言：“一般说来把和弦分奏得太过分了，我们甚至应当学习同时奏出四个音的和弦。”

“如果是四音和弦，旋律又是在低声部，那怎么办呢？”

“我并不推荐先拉较高的两音，然后再回到低音上去的演奏

方法。假如演奏者认为不能把四个音同时拉出来的话，那我就建议先拉最低的那个音，然后再加上上方三个音。下方的和声音要加重，并尽可能地延长。一般来讲，我喜欢拉巴赫的原谱。”

在另一次访问时，我还提到了关于演奏时的身体动作问题。

他说，“心理上的因素是很重要的。教师必须仔细分析学生的身体动作，并且应当精心设法去减少这些动作。当然，身体动作在感情上对学生是很有帮助的，它有利于表现音乐。有些演奏者，你如果限制他们的身体动作，就会使他们的演奏失去节奏的表现力，总的音乐表现也会受到影响。教师要确定哪些动作是自然的，哪些动作是有害的，可能会感到困难，但他必须要做这件事。”

“对于长弓弱奏时弓子发抖的困难你有什么看法？”

“首先，它可能是一种自然的精神紧张。但是在我看来，大多数是由右臂或右腕的紧张引起的，也可能是由于弓与弦的角度不对造成的。”

加拉米安说，“我们发现演奏者在拉中弓时，把弓子吊在肘上比把弓子吊在腕上更容易发抖。另一种非常明显的原因，那就是为解决这个具体问题而进行的练习不足。演奏者应当集中练习长弓，来发展他们美好的*pp*的声音。

“不幸的是存在着这样的危险，许多学生只喜欢发展自己的长处，而不愿意为克服他们的短处下苦功。有人有很好的技巧，却继续去练他的技巧，而不注意音乐修养；乐感好的孩子，尽管他的手指不会动弹，可还是死抱住这样的想法：手指动作完全是表面的东西，而音乐才是最根本的。虽然这听上去有点极端，但却是经常发生的。例如我的某些学生，他们的技巧已经超过了需要，但却仍然练他们自己认为需要，而实际上并不需要的东西。他们过高地估计了技巧训练的作用，而忽视了最主要的东

西——音乐。”

他继续说，“还要防止另一种危险，那就是过多的分析。不是分析得不够，就是分析得过分，很少有人能把这二者统一起来。然而这两个极端都是危险的！许多人不是走这个极端，就是走那个极端。”

“过分的分析是自找麻烦，”加拉米安幽默地补充说，“这使我联想起一个故事：一个好奇的动物问一个千脚虫，‘你走起路来是多么令人不可思议呀！我非常想知道当你的第六百零一只脚往前走的时候，第四百零二只脚在做什么？’‘好，让我来看看！’可是当这只千脚虫研究自己是怎么走路的时候，他就再也走不动了。这虽然是个故事，但却告诉人们：不要自找麻烦！”

加拉米安先生一直关心对小提琴演奏艺术的分析，总是思考着各种技术问题的解决办法。他最关心的是发展每个人的内在才能，并使它最大限度地发挥出来。

他说，“我很早就对教学产生了兴趣，它一直吸引着我。”

“那么学生在最初几年的练习情况怎样呢？”

“孩子们不知道自己应当如何独立练习，”他回答说，“教师要不断地教他们正确的练琴方法，上课不是全部。假如我们分析一下那些著名提琴家的成长过程，他们的练习几乎总是在教师或助教的帮助下进行的。我们还可以看到，他们整个艺术生涯中取得的每一个成就，几乎都取决于他们是怎样练琴的。”

约瑟夫·金戈尔德

(Josef Gingold)

约瑟夫·金戈尔德是伊萨依(Ysaye)的学生，曾在美国和欧洲各地举行过音乐会。他是托斯卡尼尼(Toscanini)指挥的全国广播公司交响乐队的成员，也是美国底特律市和克利夫兰市交响乐队的首席小提琴。

金戈尔德先生编订过乐队练习曲，以及古典和现代的小提琴作品。他目前是美国印第安纳大学音乐学校的著名教授。夏天，他经常去指导梅多蒙特音乐学校的室内乐班。

他代表美国参加了两个世界性小提琴比赛的评委：一个是在比利时布鲁塞尔举行的伊丽莎白小提琴比赛；另一个是在波兰波兹南举行的维尼亚夫斯基小提琴比赛。他还荣幸地作为评委参加了两次列文屈特(Leventritt)小提琴比赛。

金戈尔德先生是美国弦乐教师联合会颁发的1968年度"卓越教师"年奖的获得者。我们高兴地等待着同这位有丰富教学经验的著名教师讨论技巧问题。

他严肃地说："我们今天的提琴家已经取得了巨大的进步。历史上有过许多伟大的演奏家，象伊萨依、胡伯曼(Huberman)、蒂博(Thibaud)等，他们的演奏同今天不一样，这些人有巨大的才能和独特的风格。但是如果他们生活在今天，也就会

按照我们这个时代的爱好和要求来演奏。

“我们不能停留在过去的年代。有一种说法，认为过去是伟大的，而今天的演奏已不如从前了。这种说法是不符合事实的。应该说演奏家和他们的演奏风格改变了。”他强调说，“我认为今天的人更有学问。我的意思是，比如说演奏巴赫的作品，今天的年轻人就特别注意使用什么版本，他们仔细研究一个装饰音、颤音和分句，以及一个和弦是否要拉得短一点，以便回到赋格的主题上去。他们对这些问题思考得很多。

“以前并不是这样。那时只注意两件事情：美与声。今天我们已经对小提琴的各种手段有了更多的分析，诸如用什么样的姿式握弓等，每个细节都给予了认真的探讨。总的趋势是：周密的思考和完美的演奏结合在一起。整个演奏水平有了极大的提高。

“现在很强调音乐修养，但是使人感到不愉快的是许多好的作品从音乐大厅中消失了。评论界的偏袒，左右着年轻的提琴家，使他们不得不屈服。”

我们要求他详细地说一说，已经消失了的作品是指哪一些？

“几年以前我们所熟悉的作品在音乐大厅中全不见了，这样也就丧失了某种演奏风格。举个例子，现在我们很少听到维尼亚夫斯基(Wieniawski)或维俄当(Vieuxtemps)的小品，或是斯波尔(Spohr)的《歌唱之景》。评论家认为这些作品已经过时了，年轻的提琴家也就不愿意再去学习它们了。我认为他们不学习这些作品，会失去对一种风格的了解，这种演奏风格运用颤音、连顿弓和那些真正演奏家式的乐句，它的声音特别富于魅力。

“由于不拉维俄当的作品，使学生失去了小提琴华丽的演奏风格。虽然这些作品不如贝多芬、巴赫、勃拉姆斯、舒伯特等人的作品那么伟大，但是提琴家们不能只靠学习贝多芬和莫扎特的奏鸣曲来掌握小提琴演奏。当然，”他继续说，“提琴家的琴拉得

越好，技巧越高，他也就越能把莫扎特和贝多芬的奏鸣曲拉好！”

我们讨论到克莱采尔练习曲，他认为这本谱子是向小提琴演奏的高级阶段前进的必不可少的准备练习。

“我很喜欢这本练习曲，现在仍然很喜欢它。让我们来看看第一课。

“这首练习曲一直被人们忽视，它标着‘沉着的柔板’（Adagio sostenuto）。持续的长弓这一艺术似乎在现代小提琴演奏中消失了，这就使小提琴演奏艺术丧失了一个精采而宝贵的方面，我们要让它复活起来，它将促进今天的小提琴演奏艺术，提琴家们应当把它充实到自己的演奏技巧中去。

“为了更好地控制运弓，我建议每个四分音符打两拍。这样做是需要耐心的，但收获却是很大的，它可以使弓子产生更大的力量。它也是很好的镇静剂，在上台之前练习它非常有用，我认为它比真的镇静剂还要好。”我们彼此会意地笑了。

我们提出：“以每分钟四十拍的速度，作五分钟简单的运弓练习应当是有益的吧！”

“当然。你们知道，维奥蒂（Viotti）传给他的学生的秘诀之一是拉长弓。把弓保持在弦的上方，但没有真正碰到弦。”他笑了笑说：“我们不能期望孩子们能有耐心练习这个东西，但随着年龄的增长，他们应当会有耐心的。他们必须要有耐心，每次练习三行，一星期左右以后再练另外三行。”

“关于第三课（加拉米安版），”他说：“我喜欢在弓尖练习维奥蒂弓法，然后是断弓（martelé）、跳弓（spiccato），每弓跳两个音。在练习某些弓法方面，我喜欢使用第三课胜过第二课。

“关于第四课，也应当让学生用飞跳弓（volante）练习。学生应当拉一连串的上弓，尽可能使弓子保持在原位不动，即始终在中弓或中弓偏下一点的地方练习。

“第五首练习曲中每个三连音的前两个音我喜欢用连弓，第三个音单独拉一弓，都用全弓。使用全弓时不一定要拉得非常响，而是要拉得很快。说来也奇怪，我喜欢用这课练习曲训练右手拨弦。有许多乐队和室内乐演奏者拨弦不太好，就是因为他们没有练习过它。最好每天拨一次，锻炼皮肤的韧性。

“第六课是一首很好的断弓练习，应当使用弓尖，但也要用弓根作大量的练习。通常我们在弓的上半部练得太多，而下半部则练得不够，应当把它反过来。让我们从中弓以下来探讨运弓技巧，然后逐步地往上去。我主张用中弓以下的部位练习一些音阶，这样做对于乐队演奏者有很大帮助，他们可以用较小的力量获得较大的音响。我甚至喜欢在中弓偏下一点的部位练习震弓(tremolo)。

“可以用多种极好的变化形式来演奏练习曲的第七课(加拉米安版)。我喜欢从弓尖开始拉全弓的断弓，一直拉到弓根，然后用右手拨弦奏出第二个音；接着还是从弓尖开始的上弓全弓，再用拨弦奏第二个音，可以继续用这样的方式练下去。另一种很好的方式是在弓尖和弓根用轲莱(collé)弓法练习。

“第八课是著名的无穷动式的E大调练习曲。在练习快速跳弓(sautillé)时，先练每个音跳两次，再练每个音跳三次，然后逐渐移到每个音跳一次的部位上去。另外一种练习方式是使用慢的跳弓方法，每弓奏两个音，每个音奏两次。还有一种很好的练习方法是一弓拉六个音，使用波弓(portato)奏法。

“我主张把第九课拉得很慢，”金戈尔德说，“然后逐渐加快速度以取得灵活性。我用两种方法练习：第一种，按谱子演奏前两小节，然后重复这两小节，用同一根弦，同样的指法，但是在高一个八度的位置上演奏它；第二种是去掉所有连音线，用快速跳弓，每个音拉一次。

“第十课是一首非常有趣的练习曲，适宜于用许多变化形式练习，首先按照乐谱用全弓断弓奏八分音符，用分弓奏十六分音符，这样十六分音符就轮流在弓根和弓尖出现。然后用连顿弓(staccato)演奏这首练习曲，用中弓以上的弓段，所有十六分音符都用上弓。还可以再用飞奏跳弓 (flying staccato) 练习。再有一种方法是在有空弦和自然泛音的地方都用空弦和自然泛音，这样手一定很放松，它是获得漂亮的指板技巧的良好方法。

“第十一课也可采用多种节奏变化，如西西里安舞曲节奏加上优美的揉音。要使学生明白这一课可以拉得非常音乐化和富有表情。所谓西西里安节奏是指三个音中的第一个音是附点八分音符，第二个是十六分音符，第三个是八分音符。

“我还喜欢用另一种方法教这首练习曲，就是要求拉得非常快，尽可能的快。由于我们不能指望年轻人能很有把握地做到这一点，所以我先要求他们快奏前六个音符，连着拉两次、三次，然后用同样方法练整个小节，再逐步扩大到两小节、三小节，最后是从头至尾地演奏。即使这样，学生还是做得不好，但他们已经发展起一种快动作的概念。我们应当记得，有些学生在换把位时有‘拖泥带水’的毛病，这样做对改正他们的毛病肯定是有帮助的。

“我教这首练习曲喜欢用的第三种方法是每三个音的第一个音用弓拉，后两个音用左手拔弦。当我们演奏萨拉萨蒂(Sarasate)作品的时候，肯定会用到这种技巧的，即使用不到，它也是增强手指力量的非常好的练习。

“我先按照谱子的要求教第十三课，然后让学生用下半弓演奏跳弓，借助手指动作使弓离开弦。也可以用八个音一弓的连弓，以柔软的手腕动作，把这课练习拉得非常流畅。我们还可以用和弦或双音演奏它。

“对第十五课，我喜欢按谱子那样教学生，但也用下述方式教学：即把前两个八分音符拿出来组成3/4的小节，前一个音用四分音符，后一个用二分音符，拉成两拍的颤音。这种3/4节拍的演奏方法可以作为按谱子演奏的良好准备。在颤音开始时，学生的弓子要勾住弦。我也喜欢让学生不用颤音拉这首练习曲，但要把颤音后面的两个小音符拉得非常清楚。

“第二十二课对发展运弓是很有价值的。把第一个十六分音符拉成三拍颤音，剩下的三个音拉成一个三连音，这样它就成为一个训练颤音和长弓控制的练习。这种方式，也是弓尖和弓根换弦的良好练习。

“第二十七课是一首感情色彩很浓的练习曲，我喜欢把它演奏得象暴风雨一般的强烈或内心的骚动不安，重要的是使学生感受到这是一首激动人心的练习曲。”金戈尔德强调指出，“学习这首练习曲时要注意乐谱上标记的力度记号。前八个小节可以用同度放慢的方式演奏。这样，它就成为一首训练手指伸张、发音洪亮及音准的练习曲了。”

路易斯·珀辛格

(Louis Persinger)

路易斯·珀辛格先生是由于他杰出的学生和对梅纽因(Menuhin)、里奇(Ricci)所做的工作而著名的。我们同他第一次会见时，谈论了小提琴演奏的一些根本性问题。

他说，“假如能有一种自然的握弓方式那该多好啊！可惜握弓恰好是一种不自然的动作。我们的目标是把右手握弓的僵硬程度减到最低限度，并利用一切机会使它放松。每个提琴家都应考虑怎样在音乐持续不断的情况下放松一下。使人惊讶的是，即使象帕格尼尼的‘无穷动’这样的作品，也可以找到使弓子喘息的机会。”

我们问他，“你对运弓时手臂位置的高低有何看法？”

“对这个问题的最好回答可以这么说，任何东西看上去觉得别扭就说明是不正确的，过高和过低的运弓手臂都会产生紧张。伊萨依在G弦上拉奏时，手臂和弓有时成一个平面，对于我，这样的位置是相当高了。我认为，除了在弓尖演奏外，肘的位置任何时候都不能比手高。”

“换弓呢？”这是我们的第二个问题。

他回答说：“至于换弓，我愿意这么说，手指想做什么就让它做什么，我们只需要注意手。弓尖时小指离开弓杆是非常自然

的事。同样，当考虑拇指应当是直的还是弯曲的时候，我看还是保持它的自然姿势为好。经常有人问我，右手拇指应是弯的还是直的？我只能这样回答：这没有固定的规则。它不是弯的，也不是直的。

"当我们谈到拇指的时候，或许可以讲一下左手拇指的位置和动作。大家都知道拇指放在第一把位的一般规则，但对于拇指短的人，让它的一部分放在琴颈下面是比较好的，否则就会感到不自如，产生紧张。缺少放松是发展左手良好技巧的一种阻障。一个好的办法是每天花点时间训练左手拇指的独立性。"

他解释说："让左手处于第一把位，1指在G弦的A上，2指在D弦的F上，3指在A弦的D上，4指在E弦的B上，然后拇指分别用八分音符、三连音和十六分音符的节奏在琴颈边上轻轻地上下移动。"

我们注意到钢琴上有一个大约8平方英寸大的样子奇特的垫子，珀辛格先生说："我一定要告诉你们这个东西，它原来是用来装茶叶的，后来维尔汉米(Wilhelmj)把它拿来当肩垫了。"我们谈论了使用肩垫的问题，珀辛格先生说，"一个提琴家在认真试验了能否不用肩垫之后，还是感到应该使用的话，那就要由个人作出选择了。当然，肩垫会损失一些声音，但失掉的音量是很有限的，听不出来的，有人恐怕把这件事夸大了。每年夏天我都试着不用垫子拉琴，但我总感到需要它。我有一个一英寸半厚的肩垫，里面装的是鸭绒，外面包两层布。"

当谈到目前使用金属弦的问题时，珀辛格先生说，"不久前我们还在用羊肠弦。"我问，"你感到铝制的A弦怎样？"他回答说，"用这样的弦，特别在斯特拉地琴上，真有点受罪。为了避免这种弦发出的嘘声，右手就要用很大的压力，弓子也要抓得很紧。至于采用整套小提琴钢丝弦，我也是难以接受的。只要我

能搞到一根好的羊肠A弦，我总是不用金属弦来代替它。”

接着我们开始讨论指法。珀辛格先生主张："演奏音阶的最好指法是能使换把的距离缩短到最小限度。我认为应当用三连音练习音阶，因为这种节奏最不容易拉均匀，它需要更多的注意和技巧。

“除了A大调、A小调、♭A大调、G大调和G小调外，所有音阶都用2指从G弦开始。B和♭B大、小调以上的音阶都要到E弦上去换把。

“C大调音阶应当用2指从第二把位开始，这就是说，我们要保持在第二把位一直到E弦，然后用1指换到第四把位，接下去再用1指换到第六把位，然后到第八把位，最高的B、C两音都用4指，下行也一样。下行时用3、2、1指演奏A、G、F音，再用3指换到第四把位，接着用2指和1指。然后用3指换把到第二把位，保持在第二把位并回到G弦上的主音。C小调音阶也以同样的方式演奏。我们在所有音阶上都用这样的指法。

“♭E大、小调，E大、小调音阶都用2指在G弦上的第四把位开始；F和#F调音阶从第五把位开始；♭G大、小调音阶用2指在G弦上的第六把位开始。根据这个指法系统，音阶的最高两音都要用4指演奏。

“E弦上的下行换把都用3指，3指在E弦上作第二次下行换把之后，就保持在原把位上不动，直到返回G弦上的主音时为止。

“B和♭B大、小调音阶，要在E弦上换把到第三、五、七把位，最高两音用4指。下行时用3指换到第四把位，然后再换到第一把位。”

他继续说："A大、小调和♭A大调音阶，上行时在A弦上通过同指半音移到第二把位，A和♭A大调都用2指，而A小调是

用 1 指移的。在E弦上换把要进行到第四、六把位，最高两个音用 4 指演奏。下行时用 3 指换到第三把位，一直保持到用 2 指换到G弦上的第一把位。

“G大、小调音阶在E弦上换到第三把位，然后再换到第六把位（不是第五把位）。这样，最高的两个音就用 3、4指来演奏。下行时用 3 指换到第三把位，并在G弦上由 2 指换到第一把位。”

珀辛格建议：“我在前面讲过了，用三连音节奏练习音阶对右臂有很大好处。先把每组三连音的后两个音连起来练一些时候，再调过连音线，把前两个音连起来也练习许多次。然后每组三连音的第一个音都从上弓开始，这样做的目的是使演奏效果尽可能流畅平稳。当你用这些弓法演奏音阶时，另一个人在房间里闭起眼睛来听，如果他听不出你的弓法不同，那你就已经有了点技巧了。”接着，他把琴拿起来示范，我们在房间的另一边转过身子。的确，这两种弓法的区别几乎是觉察不到的。

他停下来说：“我有一个特殊的练习，对发展连弓有好处：用任何一组三连音，例如 1 指按D音，2指再按D音，然后回到 1 指按D音。先把前两个音连起来练习多次，从弓尖开始，逐渐地拉到弓根，然后再往回拉到弓尖，每个音都要拉得很均匀，不要在任何音上加不适当的重音。还要使用同样的方法把后两个音连起来进行练习。”

我说：“是否有这种情况，一个学生来找你学琴，他的问题不是建立揉音，而是改进揉音？”

他回答说：“当然是有的。人们谈论了许多关于揉音的问题，不幸的是很少有人真正掌握美好的揉音。有时，我怀疑人们在揉音中遇到这么多麻烦恐怕是学得太晚的缘故。一旦学生表现出有学习和使用揉音的意向，教师就要详细地给他讲解掌握揉音的方法和进程。肯定地讲，学习这个小提琴演奏中必不可

少的技巧，不应当迟于学习第三把位。

“正确的手腕和手指的摆动方式，应当用四分音符、八分音符和十六分音符来练习。最热情的声音大多是来自手腕，某些双音和高音要用一定程度的手臂动作。”

“假如一个学生在他学习第三把位之前就有学习揉音的要求该怎么办？”

珀辛格先生坚定地回答说：“我允许他们这样做。事实上，我经常在思索让学生从第三把位开始学琴的问题。不过比实际的把位练习更重要的是换把练习，在具体学习把位之前，首先把换把应掌握的动作在一定程度上熟悉起来是颇为重要的。换句话说，换到一个把位和演奏这个把位有着同样的重要性。我们不要过分保守地把学生的学习进度往后拉。”

“就一般而言，你对左手指法是否也有同样感觉？”

“是的，”他告诉我们说，“首先，第一、三把位用得太多了，典范作品的许多版本使用了保守的指法，效果很不好。下行换把只用七、五、三把位，我强烈地感到双数把位被人们忽视了。为了使演奏多样化和富有艺术效果，应当舍弃那些守旧的指法！

“有必要修改那些使用保守指法的版本，使之现代化。编订指法应有在心里歌唱乐句的能力和内在的乐感。大多数教师在教学生演奏一首新作品时，都不得不对指法作一定程度的修改，他们不仅要考虑音乐内容，还要根据学生的能力来确定指法。

“我还感到，那些为典范作品编订弓法、指法的人，应当给人有选择的余地，这能发挥学生的辨别能力。在反复试验中进行比较，对学生的个性成长是有利的。”

“在指法方面，你最主要的批评意见是什么呢？”

“经过多次思考，我认为在重拍上换把的原则显然是欠妥的，虽然有许多演奏者是这样做的，可是我从来没有喜欢过它。

一些权威的演奏家也尝试按节奏换把，如弗莱什(Flesch)在一定程度上就是这样做的。但在我看来，只有在个别乐句中还行得通。

“另外一个我不赞成的原则是在拉奏有换弦的音阶时，总是上行用4指，下行用空弦，或是相反。在我看来，这完全是个如何使演奏更方便，让声音更好听的问题。在比较快的速度中，如第一把位中的快速乐句，我大部分使用空弦。我认为应当乐于去掉那些陈旧的规则，使我们获得更多的自由和演奏的流畅性。

“我认为教师应当努力培养学生辨别换把流畅性的能力。不管是哪个教师，如果没有使学生养成细心分析、精确判断自己演奏中各种细小问题的能力，那么学生的进步将是有限的。

“就在今天，我花了整整一节课的时间叫学生反复拉一个乐句给我听，我要求她也认真倾听自己的演奏。这个女孩子有非常好的耳朵，”他摊开双手惋惜地说，“但是她没有能全神贯注地倾听自己的演奏！”他提醒我们：“重要的是这种倾听自己演奏的习惯要在很小的时候就养成，等到年纪大了才注意培养就已经太晚了。”

我们谈论了背谱的问题：“在学生年纪还小的时候就要培养这种能力。我认为把困难的乐句背出来，困难就容易克服。看着谱子演奏会分散你的注意力。”

我们问他：“你建议用什么方法帮助学生记谱？”

“一个学生练习时思想是集中的，演奏得很用心，又有感情，那么他在掌握乐句的过程中就会自然而然地背出来了。有的人要花很多功夫去背谱，有的人则感到很容易。”他郑重地说：“我认为有意识地记住的东西更加可靠，那些通过耳朵很快就把谱子记住的人，上台演出时容易踌躇。”

“在这种情况下，你建议他们怎么办呢？”

“讲出来你可能感到好笑，可是我的确是这样做的，而且它对某些把全部时间都用来开音乐会的学生同样有效。那就是当这种犹豫不决的感觉即将出现的时候，尽力把注意力与可能出差错的精神负担分开来，把思想完全集中到毫无关系的、甚至是毫无意义的事情上去，这样我的记忆马上就恢复了，手指丝毫不受影响地工作下去。那么想些什么呢？有时是划船，或者想一个名字、一个地方等，”他脸上浮现出颇具特色的微笑说，“我有我爱想的东西。”

“珀辛格先生，你有教授天才儿童的丰富经验。你一定能告诉我们，如何判断一个有才能的孩子。”

“是的，我在所有有才能的儿童身上注意到一个共同点，那就是当他们第一次听到音乐的时候，总是表现出一定的节奏感，也就是说有很好的耳朵，我认为这是突出的特点。同时，他们还表现出思想集中、感兴趣和想要演奏的强烈愿望。”

“许多年轻人似乎都在学习标准的大型作品，我很想知道你对这件事的看法，以及你在给有才能的学生上课时是怎样让他们学习大型协奏曲和奏鸣曲的？”

他说：“根据我的经验，真正有才能的学生是可以拉好大型作品的，这里指的是音乐表现和技巧两个方面。我不同意一位权威人士所说的一个人要到四十岁才能真正有理解地演奏大型作品的观点。如果有很好的技巧和训练，难道十八或二十岁还不能掌握一部作品吗？那时他可能已经没有那种稚气了。我这样说，并不是否定一个人的演奏会随着年龄的增长而更成熟。但是我认为不能仅仅因为年轻就剥夺他们演奏大型作品的权利。当然，这还要看他们自己的才能和教师对他们的鼓励。从我个人的经验来看，有才能的年轻人总渴望演奏某些作品，给他们拉这些作品，我认为是应当的。

“我回忆起耶胡迪·梅纽因当年渴望演奏门德尔松协奏曲的情形，虽然那时他年龄很小，但当我给他拉这部作品时，的确做出了不少奇迹。后来我才知道，在我让他拉这部作品之前，他自己已经以不同方式拉过它了。最近，我把这部协奏曲给了一个十岁的女孩子，她非常强烈地想拉它。从这以后，她也就能更好地理解其它作品了。的确，如果他们真正渴望拉某一部作品，而且有足够的技术手段，那么不管这部作品有多么深奥也不应当阻止他们，剩下的（这是非常重要的！）就是教师的责任了。

“我还记得拉吉罗·里奇小时候要求拉贝多芬协奏曲的情况。当他公开演奏这首曲子时，许多人眼中充满了泪水。他拉得多么崇高、美好，把古典作品所特有的纯朴感情表现得多么完美，而技术又是非常的娴熟。”

“大家都知道，对有才能的学生要分别对待，不可能为他们制定一套规则。你是否能以耶胡迪为例，具体谈谈你是怎样给他上课的？每周上几次课？”

“开始，我每周给他上两、三次课，后来有个时期几乎每天都上课。在旅行演出中，我们每天上午一起工作约三个小时。”

“他早上进行技术练习吗？”

“练的。不过我们在这几个小时里要做大量的工作，不纯粹是技巧练习。我可以向你保证，当他一个人的时候，他会象往常一样，上午全部用来练习技术和演出曲目，下午合伴奏。”

“珀辛格先生，关于巴赫组曲与奏鸣曲的演奏是很值得探讨的，遗憾的是这方面的著作太少了。让我们从音乐和小提琴演奏的角度，来深入讨论这些艰难的作品吧。”

“说到底，这是演奏者的能力与判断力的问题，在很大程度上由演奏者本人的音乐素养、天资和辨别音乐的能力决定的，我们可以从这些方面预测他对奏鸣曲的演奏情况。所以如果有人

说，只有一种演奏巴赫奏鸣曲的恰当方式，这显然是错误的。我们要毫无成见地倾听当代和传统的，各种类型的著名小提琴家的演奏，他们各人都以完全不同的风格演奏，我们还是值得去听一听，有时它会使你很激动的。”

“在演奏巴赫奏鸣曲的时候应当力求做到什么呢？”

“在我看来，演奏巴赫奏鸣曲要努力保持它活生生的音乐线条和节奏线条，必要的地方把音‘唱’出来，并且保持住。还要记住，音乐偶而还有点幽默感，音色要美，要有‘生气’。

“有人在某种程度上竭力在一些地方模仿管风琴、大提琴、长笛、双簧管或其它乐器的音色，这是可以的，但我们毕竟是在拉小提琴。我想巴赫听我们在力所能及的范围内热情而清楚地演奏小提琴，肯定比听笨拙地模仿管风琴嗡嗡隆隆的声音更为满意。

“大多数演奏者的烦恼在于，他们或者把一个乐章弄成一堆支离破碎的细节，以至使作品完全失去它的音乐线条；或者是有一颗所谓艺术家的‘良心’（这种‘良心’在演奏类似柴可夫斯基的作品时毫无妨碍），但在演奏巴赫的作品时，却会导致用类似节拍机那样机械的感情和热情，”他继续说，“我听到过很著名的提琴家在演奏浪漫派作品，如布鲁赫、拉罗、圣-桑的协奏曲时充满热情，很有个性，但当演奏巴赫的奏鸣曲时就变得枯燥无味了，这是为什么呢？

“另外，有些人在演奏巴赫的作品时，总要利用哪怕是最小的机会来表现他们的所谓感情；有些人以虔诚的态度坚持，一旦某个乐章开始演奏，就不能再有速度变化了；还有人坚信，每个音符都要严格按照巴赫所写的那样演奏。

“尽管近年来人们进行了许多关于‘恢复作品的本来面貌’，以及演奏古典作品要严格按照原谱等问题的讨论。可是，对于现

代有智慧的提琴家，并不需要我来告诉他们这些，因为这种想法是行不通的。即使能细致地做到这一切的话，人们也非常怀疑这种演出是否有价值，是否好听。我们还是得这样做，就是把音乐的普遍规律，个人的爱好、技巧和才智等因素巧妙地结合起来。”

“你是否能给我们讲一讲具体的作品，例如他的第一首G小调无伴奏奏鸣曲？”

“我很高兴讨论这首奏鸣曲，讲一下演奏和表现这个作品的要点。”

接着他对巴赫的G小调无伴奏奏鸣曲作了如下简短的分析：

柔　　板(8/8节拍)

第一小节：一些小提琴家有一种使人遗憾的习惯，即把第一个四分音符的拍子打得很快，然后又以慢许多的速度继续下去。应当在演奏开始之前，心中就树立明确的速度概念。

第二小节：第五拍，这个和弦中的♭B应当比别的音稍长一点，因为乐句是结束在这个音上的。

第四小节：这个小节最后两拍的十六分音符要拉得朴素，应有柔和、飘逸的色彩。

第六小节：第五、六拍，D音用3指在A弦上滑到G音，下面的E音用2指。在用这个指法时，2指向后伸张，G与E之间没有滑音。

第十三小节：第一个和弦之后要稍稍停顿一下，和弦本身最好不要渐弱。

第十五小节：这个小节的最后一个和弦和下一个小节的第一个和弦，只保持♭E音。

第十七小节：这个小节的最后一个和弦和下一个小节的第一个和弦要演奏得有力，要有洪亮的声音。

第十八小节：从第五拍开始，乐曲的性格从饱满洪亮过渡到亲切安详，当演奏下面如同天鹅绒般轻柔的乐句时，弓子要靠近指板一些。

第十九小节：第五、六拍，3指在D弦上从G音滑到C音，然后用2指向下伸张的办法演奏A音。就象第六小节(第五、六拍)的情况一样，C与A之间没有滑音。

第二十小节：第三拍的♭B上不要有重音。接着，连续的低音引出丰富多采的旋律。

第二十一小节：第八拍的颤音上应有个延长号，可以换弓，速度自由。开始要拉得慢而肯定，结束在放慢了的#F和G音上。最后的和弦不要渐弱。

赋 格 曲

第一小节：赋格的开始有多种演奏方法，当用中弓与弓根之间的弓段演奏时，每拉一个八分音符就要把弓抬起来；两个十六分音符前的八分音符，在整个赋格曲中都应拉得稍长一点，它的实际长度要看当时音乐的性格和力度而定。整个小节要演奏得节奏活泼而鲜明，但没有不必要的重音。

第十三小节：演奏者应把宽广、有力的声音保持到句末。

第十四小节：从中弓开始演奏主题，渐强时逐步增加运弓的长度，并把弓子移向弓根。

第二十小节：这一小节的第四拍和下一小节的第一拍，赋格主题的进入要果断而有活力；在同时奏出三音和弦的三个音之后，弓要迅速转到A音上去，以便把主题突出来。

第二十四小节：最后三个八分音符上开始的主题要用弓根演奏。

第二十五小节：第二声部的音不要拉得象主旋律那样响、那样长。当然，在整个赋格中都要这样。在这个小节的第一、二拍中，第二声部的音是E和#F；第三拍共有两个G音，第一个是属于第二声部的，第二个则是主题音；第四拍的第二声部是空弦G。

第三十小节：弓毛要贴紧琴弦，每个和弦的两个低音要同时出来。整个乐句要演奏得饱满而富于歌唱性。

第四十二小节：这些句子也要演奏得雄浑而富于歌唱性，它们不是纯粹的弓法表演。

第五十二小节：参阅第二十小节关于主题的进入。

第五十五小节：主题从弓根开始，参阅第二十四、二十五小节。

第六十三小节：第四拍略微放慢速度，在第六十四小节的第一个音——低音♭B上稍微停顿一下，然后从容不迫地拉下去。

第七十七小节：第二拍的双音不要拉得太猛，整个乐句一直到七十九小节的末尾，都应当演奏得很抒情。

第八十二小节：从这个小节的最后三个和弦开始，是这个乐章的赋格主题展示得最充分的地方。演奏不要匆忙、潦草，弓不要压得太重；要使声音丰满宽广，低音强而有力；应细心倾听主题的进行，左手把G弦上的音按紧，弓在G弦上的压力大于其它弦。

第八十七小节：参阅第四十二小节的说明。

第九十一小节：第一个音的时值要长一点，然后从容、宽广地演奏这串十六分音符，逐渐加快，在和弦之前再放宽

速度(第十个十六分音符有的版本印成♭A。)

第九十三小节：我把这些六十四分音符当作三连音演奏。

最后一个小节：第二拍请参阅柔板第二十一小节的说明。关于最后一个和弦，我一直有一种非常强烈的愿望，即想把它改为充满胜利喜悦的大和弦。我在巴赫改编的管风琴作品中找到过他自己用大和弦结束赋格的例子。

西西里安舞曲

第四小节：这个小节的第七拍和第五小节的第一拍，用我们现代的弓子要保持和弦的全部三个音几乎是不可能的。不要把它们拉成难听的弓法练习，请参阅赋格第八十二小节的说明。

第十三小节：这个小节的最后一个和弦和第十四小节第一个和弦都要细心地分解成两个部分演奏。

急　板

要把这些十六分音符拉得不象三连音是困难的；同时，如果用重音硬把它们拉成二连音也是不合理的。应当力争使用均匀的上下弓。

第六小节：这个小节的第一个音上不应当有重音，别处相同的情况也不应当用重音。

第三十一小节：这里速度稍稍放松一点，掌握在使人几乎感觉不到的程度，当♭B音出现之后恢复原速(在下面一个小节逐渐拉回来。)

第三十三、三十四小节：每组连弓的最后一个十六分音符上没有重音。

第五十三小节：第三拍上的和弦不要分开来演奏。

第五十四小节：这个和弦要分开来演奏，两个高音要拉足三拍。

第八十一小节：参阅第三十一小节的说明。同前面一样，这里要在第八十二小节的低音C之后，逐渐把速度拉回来。

第一百十八至一百二十小节：要避免在每小节第一个音上使用突然的重音。

"如果一个人能理解并热爱巴赫这部杰作的崇高音乐思想，能体会作品亲切的抒情性和它的精神深度，能了解作品的巨大内涵和它的生活气息，并使自己为之陶醉的话，那么他用的是3指还是2指，是上弓还是下弓，句子强调得过分还是不足，这些都无关紧要了，内心会告诉你怎样把它演奏得有生命和有说服力的。"

珀辛格受的音乐教育是在印第安人保留地开始的，当他还是个孩子的时候，全家就搬到了那里。十二岁时，美国科罗拉多州的矿业大王斯特拉顿（W. S. Stratton）帮助他进了莱比锡音乐学院。毕业以后，他先在欧洲各地，然后在美国西部举行一系列音乐会。他于1905年返回欧洲，并在比利时跟尤金·伊萨依学习。三年之后，他在加拿大曼尼托巴皇家音乐、美术学院任教，然后又重新到欧洲进行音乐活动。

1912至1913年间，珀辛格首次在美国作长期的旅行演出，他在斯托可夫斯基（Stokowski）指挥下同费城乐队合作演出，还与纽约交响乐团和旧金山、辛辛那提等地的乐队进行过合作。

1915年，珀辛格任美国旧金山交响乐团首席小提琴和助理指挥。

我们问他："你在欧洲担任过乐队首席吗？"

"担任过乐队首席和助理指挥。其中有柏林交响乐团和布鲁塞尔皇家歌剧院乐队。1915年我在加利福尼亚州的时候，加入了旧金山室内乐团，这个团是由伊莱亚斯·赫克特（Elias Hecht）创建的，赫克特先生逝世后，它又以珀辛格四重奏团著称。我们在这个国家到处旅行演出，得到一致的好评。"

我们好奇地问："你是什么时候在纽约定居下来的？"

"1929年。那年我奔走于纽约和克利夫兰之间，因为我在克利夫兰音乐大学兼课。第二年奥尔去世后，我就受聘在朱利亚德音乐学校继任他的职务。"

（路易斯·珀辛格生于1887年，死于1967年。）